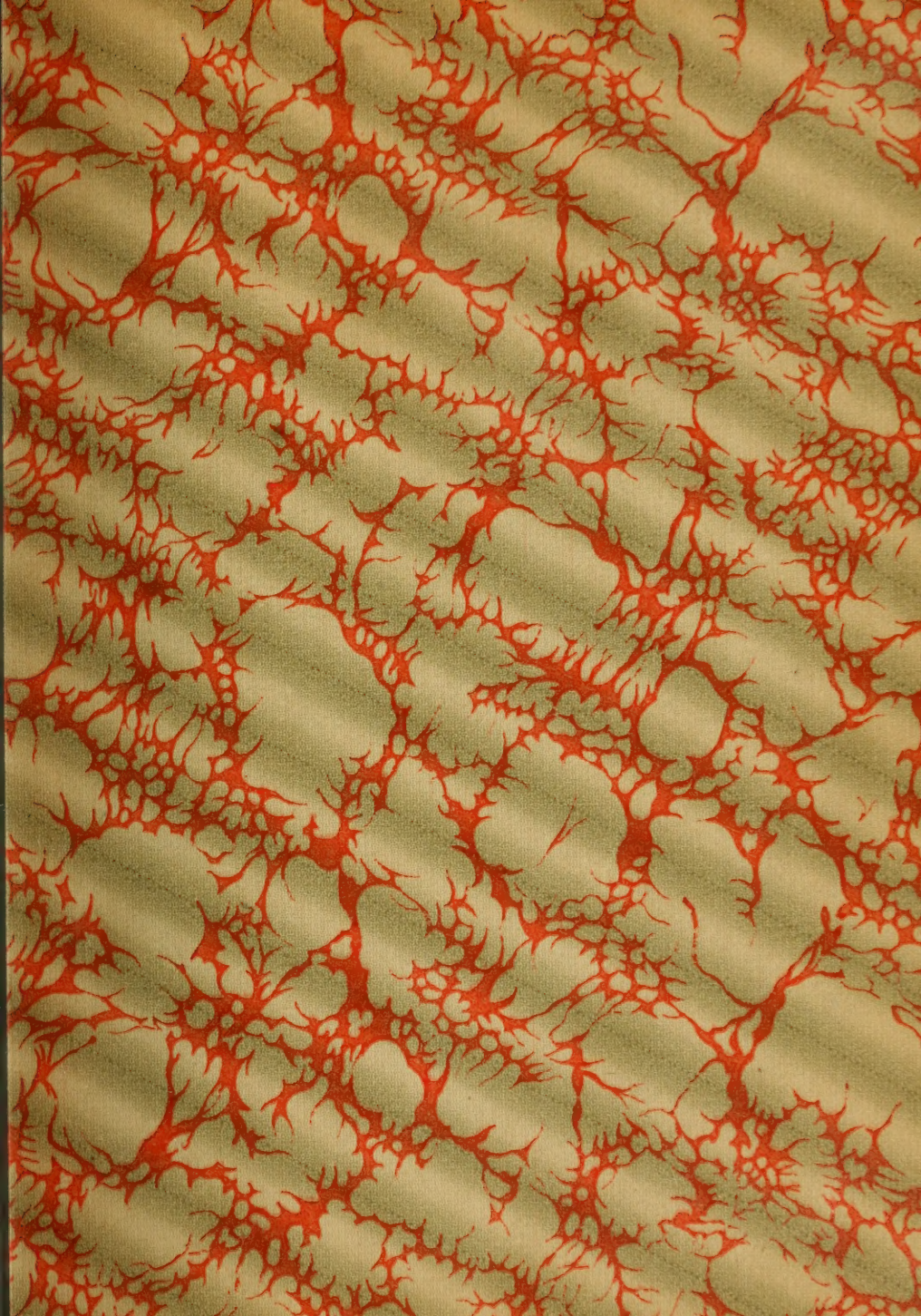
STORAGE-ITEM
MAIN LIBRARY

LPA-D06D
U.B.C. LIBRARY

Library
of the University of
British Columbia

Accession No. 114949
Call No. PN2627. C8-1

Cop. 1



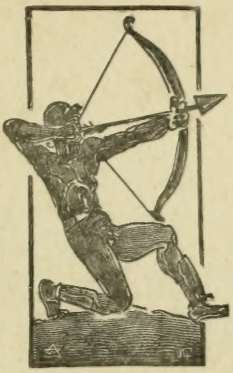
Champion

LE THÉATRE
EN FRANCE AU MOYEN AGE

I. Le Théâtre Religieux

PAR GUSTAVE COHEN

AVEC 59 PLANCHES
EN HÉLIOGRAVURE



BIBLIOTHÈQUE
GÉNÉRALE ILLUSTRÉE

LES ÉDITIONS RIEDER
PARIS

BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE ILLUSTRÉE

— 6 —

LE THÉATRE EN FRANCE AU MOYEN AGE

I

LE THÉATRE RELIGIEUX

Col. 25 -

CE VOLUME A ÉTÉ ACHEVÉ EN MARS M.CM.XXVIII, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART A CACHAN (SEINE), LE TEXTE PAR F. PAILLART A ABBEVILLE (SOMME).

LE THÉATRE
EN FRANCE AU MOYEN AGE

I

Le Théâtre Religieux

par

GUSTAVE COHEN

Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

LES ÉDITIONS RIEDER, PARIS

7, place Saint-Sulpice, 7

INTRODUCTION

LE DRAME LITURGIQUE

LE DRAME SEMI-LITURGIQUE

LES MYSTÈRES

BIBLIOGRAPHIE

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays
Copyright by Les Éditions Rieder, 1928

INTRODUCTION

L'IMPORTANCE des études sociologiques s'est sans cesse accrue dans ces dernières années depuis que Durkheim et Lévy-Bruhl en France, Frazer en Angleterre, Wundt en Allemagne les ont fondées et développées en un corps de doctrine, et un système de méthodes. Appliquées aux religions et aux rites, aux us et coutumes, aux modes et costumes, aux idées et aux mœurs aussi bien qu'aux formes de la société, elles ont jeté une grande clarté sur la genèse de l'esprit humain et permis d'interpréter par la comparaison des primitifs et des civilisés bien des survivances en apparence inexplicables. Il semble certain que l'examen du théâtre religieux et de ses diverses manifestations, à travers les temps, les peuples et les pays, pourrait bénéficier de l'application de ces méthodes comparatives de la sociologie contemporaine. Ce n'est pas le lieu de l'essayer ici, après Wundt [1], et à propos d'un sujet un peu trop proche de nous et qui ressortit un peu trop étroitement encore à notre sensibilité actuelle et au système de croyances d'aujourd'hui, mais il n'en importe pas moins de formuler d'abord cette loi que toute religion est par elle-même génératrice de drame et que tout culte prend volontiers et spontanément l'aspect dramatique et théâtral.

Ceci tient vraisemblablement d'abord à ce que, pour une large part, les rites sont d'imitation propitiatoire, c'est-à-dire que

1. *Völkerpsychologie*, 2ter Bd., erster Teil. Leipzig, 1905, in-8°.

l'officiant accomplit des gestes, qui, reproduisant en réduction ou par symbole ceux du dieu invoqué, le contraignent, l'invitent ou l'implorent (termes qui représentent les trois stades d'une longue évolution) pour engendrer du réel, versant par exemple avec une coupe l'eau de la fontaine sur sa margelle pour amener le dieu qui y préside à accorder aux impétrants la grâce de la pluie. Cérémonie gauloise[1], qu'on n'aura pas de peine à retrouver dans telle procession alpine destinée à combattre la sécheresse. Si l'opération réussit, celui qui l'a provoquée ne tarde pas à s'identifier à ses propres yeux et aux yeux de ceux qu'il sert, avec le dieu lui-même et c'est en quoi l'officiant apparaît déjà comme un acteur.

Cela est plus vrai encore lorsque, au lieu de n'imiter qu'un geste, il imite soit l'existence entière du dieu, soit surtout sa fin et sa résurrection, ce qui est extrêmement fréquent dans les cultes naturistes, où la mort de celui-ci traduit l'assoupissement de la fécondité, et sa renaissance, le renouveau du printemps et des forces germinatrices de la terre.

L'imitation dont nous venons de parler, l'officiant ne l'exerce pas seul, mais souvent avec des acolytes, à qui peuvent être assignés d'autres rôles divins, et avec l'assistance des fidèles, dans lesquels on peut voir l'origine du chœur de la tragédie grecque. Mais aux uns et aux autres, officiants et fidèles, le geste ne suffit point, même s'il a pris l'ampleur et le rythme de la danse, qui, elle aussi, a, à l'origine, un caractère dramatique et sacré[2], il faut qu'il s'y ajoute des paroles magiques, proférées souvent dans une langue inconnue et incomprise du vulgaire, reproduisant des paroles divines ou implorant les forces supérieures, qu'on tâche d'enchaîner encore, de « charmer », d' « enchanter », par la grâce et la vertu de la musique.

Ainsi, rôle du protagoniste, auquel s'ajouteront bientôt un

1. Cf. Ch. Renel, *les Religions de la Gaule avant le Christianisme*.
2. Cecil J. Sharp et A. P. Oppé, *The Dance*, Londres, 1924, 4°.

deutéragoniste et un tritagoniste, pour compléter la trinité scénique des Grecs, gestes, mimique, monologues, dialogues, chœur, musique, nous trouvons dans les cérémonies religieuses des cultes primitifs les principaux éléments du drame, auxquels ne manquent même pas le décor, constitué à l'origine par l'autel, orné des insignes divins, ni le théâtre, que figure le temple ou enceinte sacrée.

Or cette évolution, que postulerait déjà une construction théorique, s'est effectuée plusieurs fois dans l'histoire de l'humanité, et je me bornerai à en évoquer trois exemples : la tragédie grecque, issue du culte de Dionysos ou Bacchus, le *tazieh* persan qui se rattache au martyre de Housseïn le vénéré dans la plaine de Kerbélo, et le drame religieux du moyen âge.

Il serait vain d'affirmer que la Grèce et la France n'auraient pas eu de théâtre, si le culte ne les en avait dotées, mais il est permis de poser que la comédie et la tragédie grecques sont d'origine religieuse et que, chez nous, malgré la valeur de l'apport antique de la Renaissance, il y a continuité dans l'évolution dramatique depuis le XIe siècle jusqu'à nos jours et ceci apparaît avec évidence dans cette simple constatation que, au XVIIe siècle encore, notre principal théâtre, l'Hôtel de Bourgogne, appartient aux Confrères de la Passion, dont Valleran Le Conte et son poète Alexandre Hardy sont les locataires. La Comédie et la Tragédie classiques s'installent dans les meubles de ces artisans, joueurs de Mystères, et héritent de leurs *facteurs*, de leurs *feintes* et de leur mise en scène simultanée, dont le principe survit à la disparition du genre pour lequel elle avait été créée. Aujourd'hui encore le manteau d'Arlequin ou toile rouge qui encadre l'ouverture de la scène continue la chape d'Hellequin dont est drapée la Gueule d'Enfer. Ajoutons, et cela n'est pas moins important, que, le drame religieux ayant survécu, en province surtout, à l'arrêt du Parlement de Paris qui le condamne en 1548, c'est le même public, habitué par les mystères à l'action mobile et violente, à la multiplicité des décors juxtaposés, au mélange

du comique et du tragique, que les genres nouveaux et leurs auteurs auront à conquérir. D'où, une fois passée la crise d'imitation servile de l'antique, le succès des pièces religieuses, dont *Polyeucte,* puis *Esther* et *Athalie*, seront les représentants attardés, mais d'où, surtout, le succès de la tragi-comédie, ou tragédie à dénouement heureux, qui promène ses personnages d'Espagne en Allemagne et d'Allemagne en Espagne, les entrechoque en des scènes ardentes et ne craint pas de passer du rire aux larmes, et des larmes au rire, aimant faire couler le sang sur les planches et usant de l'apparition et de la disparition, comme nos actuelles féeries. Toutes pratiques de nature à satisfaire le public des *Actes des Apôtres*, qui se jouèrent encore à Paris avec plein succès en 1541.

Or, qu'on veuille bien se souvenir que la froide tragédie de la Renaissance n'est devenue la tragédie cornélienne, si profondément et si puissamment scénique, qu'après avoir en quelque sorte pris un bain de tragi-comédie et s'être vivifiée et galvanisée à son contact. Corneille est l'élève de Hardy non moins que de Garnier et de Jodelle.

Ainsi une fois de plus, en histoire littéraire, comme en histoire, tout est lié, tout est continu. *Natura humana non facit saltus*. La nature humaine, non plus que la Nature tout court, ignore les coupures.

Ces prémisses posées et ces exemples donnés, il apparaît moins audacieux, moins inexact, moins irrévérencieux aussi, de dire que le théâtre est sorti de l'Église, qu'il a balbutié d'abord ses dialogues en latin, langue du rituel, soulignés par les gestes prescrits, au pied des autels, pour se porter ensuite dans la nef, pour envahir enfin la place publique, les arènes, les salles aménagées pour le contenir ; que les premiers acteurs ont été des prêtres, les seconds, des amateurs, nobles, bourgeois, clercs et artisans, les troisièmes, au XVIe siècle seulement, des professionnels ; que les spectateurs ont été d'abord des fidèles, ensuite des croyants curieux, ensuite des gens ne cherchant plus

que l'émotion ou le plaisir au lieu de l'édification. Rien de plus curieux que de suivre dans les textes comme dans la scénologie, chez les auteurs comme chez les interprètes et les auditeurs, l'invasion et l'efflorescence croissante de l'élément laïque ou profane, voire du comique dans le théâtre religieux.

On peut, de ces points de vue, distinguer en son histoire trois périodes, qu'on désignerait par les noms de drame liturgique, de drame semi-liturgique et de mystères, correspondant sensiblement, la première, aux xe et xie siècles, la seconde aux xiie et xiiie siècles, la troisième, aux xive, xve siècles, à condition qu'il soit bien entendu que le drame liturgique a pu continuer à subsister dans l'église et à en orner les offices [1], alors que son rejeton plus bruyant occupait déjà, à l'occasion, le porche, ou la place publique, et que, dans l'époque la plus lointaine, s'aperçoivent déjà des éléments profanes ou s'entendent des couplets en langue vulgaire ou s'observent des gesticulations comiques, qui, les uns comme les autres, ne sortiront tous leurs effets et ne trouveront leur plein développement que plus tard. Ces réserves faites, il est utile de conserver la division dont je viens de parler.

LE DRAME LITURGIQUE

Né aux pieds des autels, jailli de l'office lui-même, le drame liturgique est souvent assez malaisé à distinguer de ce dernier, et les manuscrits où on le trouve, *tropaires*, *ordinaires*, etc., attestent qu'il en fait partie intégrante et qu'il est appelé seulement, dans l'esprit de l'église.

1. On en citerait des survivances jusqu'à nos jours, par exemple, la Crèche de Noël et la cérémonie des Rameaux.

à illustrer certaines fêtes, à rendre plus sensibles aux fidèles les grandes solennités de l'année rituelle, à révéler aux plus ignorants, en les leur représentant, les événements qu'elles commémorent et leur haute signification. Nous avons à cet égard un témoignage authentique des plus intéressants, qui est en même temps la plus ancienne attestation de l'existence du drame liturgique en Occident, car il concerne à la fois la France, l'Angleterre et la Flandre. Il s'agit de la *Regularis Concordia* du bénédictin anglais Saint Ethelwold, écrite entre 965 et 975, et qui s'exprime ainsi en son latin :

Pour célébrer en cette fête la mise au tombeau de notre Sauveur et fortifier la foi du vulgaire ignorant et des néophytes, en imitant le louable usage de certains religieux, nous avons décidé de le suivre... Dans une partie de l'autel où il y aura un creux, soit disposée une imitation du Sépulcre et qu'un voile soit tendu tout autour... Que s'avancent deux diacres portant la croix et qu'ils l'enveloppent dans un linceul, puis l'emportent en chantant des antiennes... jusqu'à ce qu'ils parviennent au lieu du Sépulcre et y déposent la croix comme si c'était le Corps de Notre Seigneur qu'ils ensevelissaient... Que, dans ce même endroit, soit gardée la Sainte Croix jusqu'à la nuit de la Résurrection...

Au jour saint de Pâques, avant matines, les sacristains enlèveront la croix pour la placer dans un lieu approprié. Tandis que se récite la troisième leçon, quatre moines s'habillent, dont l'un, revêtu d'une aube, entre, comme occupé d'autre chose et gagne secrètement le Sépulcre, où, tenant en main une palme, il s'assied silencieux, Au troisième répons, surviennent les trois autres, enveloppés de dalmatiques, portant l'encensoir, s'approchant pas à pas du Sépulcre, à la façon de ceux qui cherchent quelque chose, car tout ceci se fait pour représenter l'ange assis au tombeau et les femmes venant oindre le corps de Jésus. Lorsque donc celui qui est assis aura vu approcher ceux qui semblent perdus et cherchent, qu'il entonne à voix sourde et douce le *Quem quaeritis* [qui cherchez-vous]; celui-ci chanté jusqu'à la fin, les trois répondent à l'unisson : « Jésus de Nazareth », et il leur est répliqué : « Il n'est pas ici ; il est ressuscité comme il l'avait prédit. Allez et annoncez qu'il est ressuscité d'entre les morts ». Obéissant alors à cet ordre, que les trois moines se retournent vers le chœur, disant : « Alleluia, le Seigneur est ressuscité ! »

Ceci dit, celui qui est assis leur récite cette fois, comme pour les

rappeler, l'antienne : « Venez et voyez le lieu », et, ce disant, il se dresse, lève le voile, leur montre le lieu privé de la croix et où ne restent que les linges dans lesquels celle-ci avait été enveloppée. Ayant vu cela, ils déposent dans le même Sépulcre les encensoirs qu'ils ont apportés, prennent le linceul, l'étendent vers le clergé, comme pour montrer que le Seigneur est ressuscité, puisqu'il n'y est pas enveloppé, et ils chantent l'antienne : « Le Seigneur est ressuscité du Sépulcre », plaçant ensuite le linceul sur l'autel. L'antienne terminée, l'abbé, se réjouissant du triomphe de notre Roi qui, ayant vaincu la mort, ressuscita, entonne l'hymne : *Te Deum laudamus* et, dès qu'il a commencé, toutes les cloches sonnent à la fois [1].

On ne saurait imaginer de texte plus évocateur de l'office dramatique de Pâques d'où sortit, sinon tout le théâtre moderne, car il eût pu exister sans cela, du moins toute la formidable littérature des mystères aux trente et quarante mille vers.

L'intention propitiatoire, dont nous parlions au début, n'y apparaît point avec évidence, mais elle est latente dans toute cérémonie du culte dont l'office ainsi décrit fait partie. L'intention pédagogique est nettement exprimée, mais, par contre, ne l'est point du tout cette poussée de l'instinct dramatique, qui porte les hommes, voire parfois des enfants, à imiter les actions passées, à reproduire les lieux où elles se déroulèrent, par des figurations symboliques et naïves, à faire les gesticulations propres à les rendre présentes, à sortir de soi-même pour revêtir le costume et le personnage d'autrui. Ayant perdu la tradition et la notion du théâtre antique, des moines ingénus le recréent sans le savoir et peut-être sans le vouloir, faisant acte d'écrivains et de lettrés en croyant faire acte religieux de propagateurs de la foi. Car n'est-ce pas en effet un décor que ce sépulcre ménagé sous l'autel et qui souvent était le tombeau du saint fondateur ou la crypte primitive sur laquelle l'église romane s'érigea ? N'est-ce pas un rideau déjà que le voile qui le cache ? Ne sont-ce pas plusieurs

1. Texte original dans E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903, in-8°, t. II, pp. 308-309.

scènes différentes avec entrées et sorties, réparties sur trois jours d'ailleurs, que la Déposition de la croix, sur laquelle ne saignent pas encore le Corps et les Plaies, mais qui Le représente, l'enlèvement symbolisant la Résurrection, suivie de la visite des Saintes Femmes, allant au tombeau ? N'est-ce point un accessoire de théâtre que la palme que tient en main le moine en vêtement blanc qui fait l'ange, et une mimique dramatique que celle des trois diacres, qui font semblant de chercher ? Auguste mélodrame, au sens étymologique du mot, puisque toute parole prononcée y est chantée sous la forme d'antienne [1], dont la grave mélodie grégorienne souligne et exalte le sujet, qui n'est rien de moins que la destinée de l'homme au delà du tombeau.

Or pour justifier cette « représentation » Saint Ethelwold évoque, dans un préambule, que nous n'avons pas encore utilisé, l'usage des églises françaises et en particulier ceux de l'abbaye bénédictine de Fleury-sur-Loire, qui resta, dans ce genre, un centre considérable de production littéraire et dramatique latine.

Une fois de plus, au moyen âge, la mission de l'inventeur appartient à la France.

Par la poussée de l'instinct dramatique dont nous avons parlé et grâce au succès de curiosité non moins qu'aux sentiments d'édification suscités par cette scène, on la vit s'accroître depuis le xe siècle par une sorte de gemmiparie ou développement par bourgeonnement, qui semble être la loi de croissance du théâtre du moyen âge depuis ses plus lointaines origines jusqu'au xvie siècle. La substance vitale qui la grossit de la sorte lui vient des Évangiles authentiques ou apocryphes, et c'est ainsi que, peu à peu, s'ajoutent, avant la visite des Saintes Femmes au Sépulcre, leurs préparatifs, par l'achat des parfums à un *mercator* ou marchand, qui leur fait un

1. Prononcer par *t* et non *c*.

boniment comique, et, après la visite, la présentation de Jésus déguisé en jardinier à Marie Madeleine (saluons ici l'apparition réaliste de la personne divine elle-même), la course de Simon et de Pierre au Sépulcre, celui-ci trébuchant parce qu'il est moins habile. Et voilà à peu près ce qu'on appellera le Cycle de Pâques, où la liturgie pleure la mort du Christ, mais aussi s'exalte à la pensée de sa Résurrection.

L'office du Sépulcre ou de la Résurrection en latin, qui nous a été conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque de Tours, du XIIe siècle, accompagné de notations musicales, nous fournit le plus complet développement que le drame liturgique pascal ait connu [1]. Il va de la garde du sépulcre aux diverses apparitions de Jésus en passant par le « Quem quæritis in Sepulcro », le « Qui cherchez-vous dans le Tombeau », adressé par l'ange aux Saintes Femmes, selon un trope dû au moine de Saint-Gall, Tutilon (IXe siècle) et qui fit le tour des églises et des monastères.

Deux points axiaux étaient en quelque sorte les pôles de la liturgie : la Résurrection et l'Incarnation, la première célébrée à Pâques dans la semaine peineuse, la seconde à Noël, dans la semaine joyeuse ou plutôt dans le dodécahémeron, l'espace de douze jours qui s'étend entre le 25 décembre et le 6 janvier, entre la Noël et l'Épiphanie, tout imprégné du souvenir des Saturnales païennes, où les étrennes continuent le *stips* ou *strena* donné comme *omen boni anni*, et où le Roi de la fève est le descendant légitime de l'*arbiter bibendi*, du Roi du boire, des anciens. Tant le peuple est fidèle à ses fêtes, qui rompent la monotonie de l'année laborieuse, surtout quand elles dérivent, sans même qu'il en ait conscience, des cultes naturistes, où le solstice d'hiver, marquant l'avènement des

1. Il a été édité par A. de Montaiglon, *Le drame pascal de la Résurrection*, Tours, Bousrez, 1895, pet. in-4°. On trouvera d'autres textes traduits dans A. Jeanroy, *Le Théâtre religieux en France du XIe au XIIIe siècle*. Paris, de Boccard, 1924, in-24.

jours plus longs, annonce déjà le silencieux et souterrain éveil du prochain printemps. Ces traditions contribuent largement à donner aux fêtes de Noël et aux offices dramatiques qui en dérivent leur vrai caractère, mais ce n'est pas tout de suite qu'elles se présentent avec leur plénitude de pittoresque et de joie ; ce n'est, comme pour l'office de Pâques, que par adjonctions successives, d'éléments extérieurs préexistants.

Il semblerait satisfaire à notre besoin de symétrie qu'au tombeau de la Résurrection répondît la crèche de la Nativité, et à notre instinct de la chronologie que celle-ci eût été célébrée avant celui-là, mais il ne paraît pas historiquement en avoir été ainsi. Le fait le plus frappant, mis d'abord en valeur par le dogme et par la liturgie, est la Résurrection du Dieu, et ce ne fut que plus tard qu'on songea à célébrer sa naissance. Toutefois, dès le XIe siècle, si l'on en juge par un texte conservé au Monastère de Bilsen en Limbourg et que j'ai publié avec un savant américain, K. Young [1], le drame de Noël se trouve constitué et il suffira d'en donner une analyse, d'après l'original latin, *vers et rubriques* [2], pour se persuader de sa complexité. Figurant dans un *Évangéliaire*, il porte le titre de *Ordo Stellae*, office de l'étoile, ce qui en atteste le caractère liturgique, comme partie intégrante du rituel, et en précise le « temps », qui est celui de l'Épiphanie ou apparition aux Mages de l'étoile, révélatrice de la Nativité et leur guide vers la Crèche.

Annonce de l'Ange aux Pasteurs, rencontre des Mages, visite chez Hérode, qui, de fureur, et les menaçant, les fait jeter d'abord en prison, libération, dons des Pasteurs, triple offrande des Mages, avertissement de l'Ange de ne pas retourner chez Hérode, autant de scènes formant un petit drame

1. Dans la *Romania* de 1915-1917, t. XLIV, pp. 357-372.

2. De *ruber*, rouge, parce que les prescriptions à l'intention de l'officiant, les didascalies ou indications de mise en scène, sont écrites à l'encre rouge dans les manuscrits.

complet, et qui témoignent à la fois du développement de la machinerie, de la décoration et de l'invention scénique dans l'Église, en même temps que d'une certaine intrusion de l'élément profane.

Le même phénomène se constate dans une des formes que prit souvent le cycle de Noël : la Procession des Prophètes du Christ [1], dérivée d'un sermon apocryphe attribué à tort à Saint Augustin.

Ce dernier évoquait successivement, sans doute pour convaincre les Juifs, dont l'incrédulité à l'égard de la mission de Jésus était gênante, et qui attendaient encore le Messie, tous les Prophètes de l'Ancien Testament dont les prédictions se trouvaient vérifiées par ce que les Evangiles racontaient de la venue du Rédempteur. Or la tentation était grande et, dès le XIe siècle, avant même peut-être, on y céda, sous la poussée de l'instinct de réalisation dramatique, non moins que pour satisfaire à des exigences pédagogiques à l'égard du vulgaire ignorant, de substituer à un défilé de textes, un défilé plus amusant et plus vivant de récitants : Moïse ayant en mains les table de la loi, en aube et en chape, cornu et barbu ; Isaac en étole rouge, et non moins hirsute ; Aaron en évêque et en mitre (car le moyen âge n'a point le sens historique et transpose toujours dans le passé ses propres mœurs et ses propres costumes) ; Habacuc en dalmatique, grignotant des racines ; Élisabeth en habit de femme, visiblement enceinte. Mais le clou, révérence parler, de cette *Procession des Prophètes* dans la nef, est Balaam, monté sur une fausse ânesse, sous la peau de laquelle s'abrite un homme à cropetons ; arrêtée par le glaive flamboyant de l'ange, elle s'écrie à haute voix, en latin naturellement : « Pourquoi me meurtris-tu de tes éperons ? ». Ou c'est encore tout un petit drame, qui

1. Cf. les travaux de Sepet, de Gasté et de Young, le plus récent intitulé : *Ordo prophetarum*, Madison, 1922, in-8°.

interrompt un instant la marche, que celui de Nabuchodonosor, en ornements royaux, s'efforçant en vain de faire périr Daniel dans le bûcher d'étoupe préparé au milieu de l'église, petit drame qui, à l'occasion, se détachera du grand, par une sorte de scissiparité, pour vivre d'une vie séparée et se développer sous la main habile du clerc Hilaire, élève indiscipliné de l'impétueux Abélard, dans la première moitié du XIIe siècle.

Office du Sépulcre ou de la Résurrection avec toute sa séquelle, Office de l'Étoile ou de la Nativité avec ses additions profanes et joyeuses, Procession des Prophètes du Christ, ce n'est là cependant encore qu'une partie des aspects que prit en France et à l'étranger le drame liturgique, et dont le nombre comme la variété sont l'indice sûr du succès. Il n'est que de parcourir *Les Origines latines du Théâtre moderne* de Du Méril (1849) pour y rencontrer encore cinq *Miracles de Saint Nicolas*, où il ressuscite les trois clercs mis au saloir par leur hôte assassin, et où il lance des bourses d'or à des jeunes filles qui ne trouvent pas à se marier, faute de dot, et que leur père veut prostituer ; deux *Résurrections de Lazare,* dont l'une due à Hilaire possède des refrains français et une *Conversion de Saint Paul.*

Je voudrais m'arrêter un instant à celle-ci, parce qu'elle nous montre comment, dès le début du XIIe siècle, dans l'église ou le cloître, par le clergé ou par les étudiants, ce qui est alors tout un, ont été découverts les principes de la mise en scène simultanée, qui est celle du moyen âge entier et qui se prolonge jusqu'à Corneille, en pleine première moitié du XVIIe siècle. Posons d'abord les principes.

Étant donnée une action dramatique qui se promène en plusieurs lieux différents, trois solutions sont possibles :

1° les faire se succéder sur la scène par des changements de décors, produits à vue ou derrière le rideau, ce qui suppose un développement assez considérable de la machinerie ;

2° les placer sur des chariots, de façon à les faire défiler avec les acteurs devant les spectateurs ;

3° les présenter *simultanément* les uns à côté des autres, soit en juxtaposant étroitement les décors qui figurent ces lieux, de telle sorte que le spectateur les puisse parcourir du regard, soit en les espaçant, de telle sorte que acteurs et spectateurs s'y transportent facilement, par une sorte de glissement.

Le premier des trois procédés est celui de nos théâtres modernes ; bien qu'il n'ait pas été complètement inconnu à la fin du moyen-âge, il date surtout de l'opéra dans le dernier quart du XVIIe siècle et du mélodrame préromantique du XVIIIe et du début du XIXe siècle [1]. Le second est celui des *Jeux sur Cars* ou *Chars* de la Picardie, des processions dramatiques ou *pageants* anglais, et, aujourd'hui encore, des Processions de Séville en Espagne et de Furnes en Belgique ; le troisième que j'ai appelé *la mise en scène simultanée* ou juxtaposée fut celui que pratiqua le moyen âge. Comme tout ce qui se rapporte au théâtre, il suppose une convention que l'ignorance géographique de nos ancêtres (qu'on se rappelle les premiers Croisés qui devant Buda-Pesth demandaient si ce n'était pas là Jérusalem), rendait plus facile : rapprocher des lieux fort éloignés dans la réalité, et faire parcourir en quelques minutes par des acteurs une distance qui ne pourrait l'être normalement qu'en plusieurs jours.

Or ce système de conventions et les principes de la décoration simultanée, nous avons pu les voir pratiquer dans l'Église, et pour le Cycle de Pâques et pour celui de Noël, mais cela n'est nulle part plus évident ni plus conscient que dans le drame latin de la *Conversion de Saint Paul*, qu'on lit dans l'inépuisable libretto que constitue le Manuscrit 201 de la Bibliothèque d'Orléans (XIIe siècle) :

1. Cf. G. Cohen, *Histoire de la Mise en scène dans le Théâtre religieux français du Moyen Age*, 2e éd. Paris, Champion, 1926, in-8°, XIX-XX, 162-163.

« Pour représenter la *Conversion de l'apôtre Saint Paul* », est-il dit dans la rubrique latine initiale, « qu'on prépare dans un lieu approprié, qui figurera Jérusalem (*quasi Jerusalem*), un siège destiné au Prince des Prêtres. Qu'un autre siège soit aussi préparé, où sera assis un jeune homme, ayant l'aspect de Saül et qu'il ait auprès de lui des chevaliers armés. Mais, d'un autre côté, assez loin (*aliquantulum longe*) des sièges dont il vient d'être question, qu'en soient préparés deux autres supposés être à Damas (*quasi in Damasco*), sur l'un desquels sera assis un homme du nom de Judas et sur l'autre le Prince de la Synagogue de Damas. Entre ces deux derniers sièges sera préparé un lit, où soit couché un homme, figurant Ananias. »

Ainsi, Jérusalem d'une part et, à quelque distance, Damas. Dans le premier de ces deux décors, qui ne sont peut-être au reste que de simples tréteaux de bois recouverts de tapisseries, sans toiles peintes pour servir de fond, sont supposés deux lieux : le Temple et la maison de Saül, tandis que le second en possède trois : la Synagogue, la maison de Judas, celle d'Ananias. Il ne manque à cette description que le mur du haut duquel le Prince de la Synagogue de Damas fait précipiter Saül converti, devenu Paul, mais ce décor accessoire sera mentionné plus loin : « d'un endroit élevé pareil à un mur » (*ab aliquo alto loco, quasi a muro*). Cette minuscule pièce de quatre-vingts décasyllabes latins rimés, plus proches déjà des règles de la poésie française d'alors que de la prosodie classique, ne postule pas moins de six lieux différents. Il est vrai que les grands mystères du xve siècle en demanderont jusqu'à soixante-dix, mais, dès à présent, le principe de leur juxtaposition est trouvé par ces pieux metteurs en scène ecclésiastiques, qui certes n'avaient pas conscience de la glorieuse place d'initiateurs que leur réservait l'histoire du théâtre français.

Voici donc les principes de la mise en scène médiévale trouvés, c'est beaucoup, mais ce n'est encore que le cadre. Il reste à le remplir non pas seulement d'une action et d'une mimique variées, ce qui est trouvé également, mais de paroles compréhensibles au public et transformant pour lui ce qui ne

pouvait lui apparaître que mimodrame en mélodrame intelligible. Or, si soucieuse qu'elle fût de conserver à la liturgie une langue sacrée, entendue des prêtres seuls et à laquelle s'attache forcément une valeur hiératique, l'Église franchit aussi ce pas. Je ne fais point seulement allusion aux quelques refrains français qu'on peut glaner dans le *Lazare* et le *Saint Nicolas* d'Hilaire, mais à une curieuse pièce qui nous a été conservée dans un manuscrit du XIIe siècle et où des répliques entières, après avoir été récitées ou plutôt chantées en latin, le sont ensuite en dialecte vulgaire; en poitevin sans doute, soulignées également par la plus émouvante des mélodies, je veux dire le drame de *l'Époux* ou celui des *Vierges sages et des Vierges folles*, adaptation de la parabole bien connue de l'*Évangile* selon Saint Matthieu (XXV, 1-13).

On entend d'abord l'Ange annonçant en latin l'arrivée de l'Époux, le second Adam, le Rédempteur ressuscité de la croix, où il souffrit pour les hommes. A ce bruit, les Vierges sages s'éveillent et, en beaux décasyllabes français, soutenus par une large et impressionnante mélopée, célèbrent la venue de l'Époux, peignent éloquemment ses souffrances, entrecoupant leur réplique tous les trois vers par le refrain : « Guère ne dormez ». Viennent alors vers elles les tard levées, les Vierges folles qui, en latin, avouent avoir, par négligence, laissé se répandre l'huile de leurs lampes et qui demandent à leurs sœurs de leur en prêter. Malgré la ferveur dramatique de leur refrain français : « Hélas ! pauvres, nous avons trop dormi », celles-là ne se laissent point émouvoir et après leur avoir refusé leur aide d'abord en latin, les renvoient en français aux Marchands, qui, dans la même langue, les adressent à l'Époux. Il survient. Elles se jettent à ses genoux, mais en vain. D'une voix terrible, en latin d'abord, en français ensuite, il les maudit et les précipite dans l'Enfer où, dit la rubrique, les démons les recueillent[1].

1. Cf. texte dans W. Foerster et Koschwitz, *Altfranzösisches Uebungs-*

Ceci semble bien le point culminant auquel puisse parvenir le drame liturgique, et cependant il connut des développements plus considérables encore, comme dans cet *Office de la Présentation de la Vierge*, joué en Avignon, à la fin du XIVe siècle [1], mais on peut soupçonner là une influence des mystères en langue vulgaire, et il vaut mieux arrêter notre exposé au drame de Tours et au *Sponsus*, c'est-à-dire sensiblement au milieu du XIIe siècle.

Du milieu du Xe au milieu du XIIe siècle, l'instinct dramatique, souvent larvé sous des intentions édifiantes, apologétiques, didactiques, dans les églises et dans les monastères, chez le clergé séculier comme chez le clergé régulier, en France surtout, où le mouvement semble avoir pris naissance, s'est donné libre carrière. L'office, celui de Pâques et celui de Noël surtout, s'est enrichi et dramatisé, les faits commémorés par le rituel, au lieu d'être simplement chantés, ont été joués, les personnages évoqués, individualisés, incarnés en des prêtres ou des moines (même s'il s'agit de femmes) qui sont de véritables acteurs, les répons alternés du chœur sont devenus de véritables répliques et de véritables dialogues. Enfin, non contents de faire se dérouler dans l'église, sous les yeux de fidèles devenus des spectateurs, une succession de scènes, les pieux régisseurs ont matérialisé les lieux où elles se déroulent, la crypte sous l'autel devenant le tombeau, ou l'autel lui-même la crèche, tandis qu'un échafaud orné de tapis sera le Palais d'Hérode. Comme ces *lieux* sont juxtaposés et toujours présents aux yeux des assistants, les principes de la mise en scène simultanée, qui est celle de tout le moyen âge se trouvent être découverts, et le fait est d'importance dans

buch, 4e édit., Leipzig, Reisland, 1911 ; traduction dans Jeanroy, *op. cit.* Une nouvelle édition est en préparation par les soins de L. P. Thomas.

1. *Phillipe de Mezières Dramatic Office of the Presentation of the Virgin* by K. Young (PUBLICATIONS OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA, XXVI, 1).

l'histoire de notre théâtre. Par ailleurs la réalisation avec de l'étoupe, du bûcher où Nabuchodonosor jette Daniel, les lions à mâchoire articulée de la fosse, l'ânesse parlante de Balaam, l'apparition de l'Étoile aux Mages et sa disparition quand ils s'attardent chez Hérode, sont des essais de machinerie primitive non dépourvus d'effet ou d'ingéniosité.

Enfin l'esprit a soufflé sur ce drame liturgique, non l'esprit saint toujours, mais souvent l'esprit laïque, pour le vivifier, pour le gonfler, au point qu'il ne se sentira plus à l'aise dans le chœur ni même dans la nef. L'Église parfois hésitera à reconnaître et songera à expulser de son sein ce tumultueux enfant, à la mentalité et à la langue trop profanes, qu'elle reconnaît à peine pour sien, mais dont pourtant elle a conçu le germe et à qui elle a donné le jour.

LE DRAME SEMI-LITURGIQUE

Nous avons vu, dans le drame liturgique de la première moitié du XIIe siècle, paraître, timidement encore et le plus souvent, dans des refrains, la langue vulgaire, c'est-à-dire le français. Dans la forme nouvelle que nous abordons ici et qui correspond sensiblement à la seconde moitié du XIIe et au XIIIe siècle entier, le parler national a décidément triomphé. Tout au plus, dans une pièce comme le *Jeu d'Adam*, quelques répons, empruntés au rituel et mis dans la bouche du chœur, tout au plus encore le *Te Deum* final du *Jeu de Saint Nicolas*, de Jehan Bodel, sont-ils comme le cordon ombilical qui relie ces pièces, d'allure souvent très profane, au grave drame liturgique. Par contre le latin garde les droits qu'il tient des rubriques du rituel dans les didascalies ou indica-

tions de mise en scène. Celle-ci, par ailleurs, devient d'une si grande complication qu'elle exige l'intervention d'hommes de métier et qu'elle ne peut plus se déployer à l'aise sur la largeur du chœur ou de la nef. Il faut bien qu'on les quitte pour s'installer sous de vastes porches comme ceux de Notre-Dame de Paris ou de Notre-Dame de Chartres, dont l'érection date de la même époque, quand on ne préfère pas des tréteaux ou « échafauds » dressés sur la place publique, ou dans une grande salle de réunion d'une confrérie. De plus, le nombre de personnages est devenu si considérable, leurs rôles si longs et si profanes que les prêtres ne suffisent plus à les remplir, même avec l'aide des enfants de chœur et des moines, et que les artisans des confréries, les clercs ou étudiants, les bourgeois et les nobles, s'en mêlent, soucieux de participer à un divertissement non moins que de répandre la sainte parole. Qu'on ne croie pas cependant à un ostracisme de la part de l'Église, qui continue à favoriser, en général, ce spectacle, auquel elle prête volontiers ses officiants et les plus précieux habits et ornements de son trésor.

Dans le groupe appelé un peu arbitrairement : drame semi-liturgique, qu'on nommerait aussi bien celui des premiers essais de drame religieux français, et qui est défini d'abord par l'emploi de notre langue, ensuite par le développement du décor hors de l'Église, enfin et surtout par les dates (seconde moitié du XIIe et XIIIe siècle entier) je rangerai : le *fragment de la Résurrection*, le *Jeu d'Adam*, les *Nativités* liégeoises de Chantilly, le *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, le *Miracle de Théophile* par Rutebœuf, qu'il conviendra d'analyser successivement dans cet ordre qui est à peu près chronologique. Nous ne sommes pas encore à l'époque réaliste et mystique où l'attention du croyant se porte surtout sur le Corps et les plaies du Crucifié, sur les souffrances de sa Passion. La Résurrection reste le fait essentiel qu'il s'agit de matérialiser et de dramatiser.

Plus intéressant que le texte, qui est mutilé et semble avoir appartenu au domaine normand, nous apparaît le prologue de cette *Résurrection*, décrivant les divers décors qui sont juxtaposés sur le « plateau ». En voici le début [1] :

En ceste manere recitom	De telle manière récitons
La seinte resurreccion.	la sainte résurrection.
Primerement apareillons	Premièrement disposons
Tus les lius e les mansions :	tous les *lieux* et les *mansions* [2] :
Le crucifix primerement	le crucifix premièrement
E puis apres le monument.	et puis après le Sépulcre.
Une jaiole i deit aver	Une prison doit y avoir
Pur les prisons enprisoner.	pour enfermer les prisonniers.
Enfer seit mis de cele part,	L'Enfer soit placé d'un côté,
Es mansions de l'altre part	et, de l'autre côté des *mansions*,
E puis le ciel...	soit ensuite le Ciel...

A en juger par les quatre derniers vers, que je n'ai pas cités et qui sont purement narratifs, il semble que nous ayons affaire, non pas à un prologue descriptif destiné au public comme nous en trouverons plus tard, au XVe siècle, dans le *Mystère de Saint Vincent* par exemple, mais à une sorte de longue rubrique, versifiée en français pour faciliter sa transmission orale (les manuscrits étaient rares et chers et la rime est commode à la mémoire) de confrérie à confrérie. On trouve d'autres exemples de rubriques versifiées dans la suite de ce fragment de la *Résurrection*. Quoi qu'il en soit, ce prologue a bien pour but de préciser la mise en scène et il est, à ce point de vue, des plus précieux et des plus minutieux. En ce lointain XIIe siècle c'est, de toute évidence, outre l'application des principes du décor simultané, déjà inventés dans l'Église pour le drame liturgique, l'apparition et la construction de la scène telle que la con-

1. On le trouvera au complet dans l'ouvrage de Foerster et Koschwitz déjà cité, ou dans la BIBLIOTHECA ROMANICA, éd. Schneegans, 1925 ; traduction dans A. Jeanroy, *op. cit.*

2. Littéralement maisons (songez à l'anglais *mansion*), ensuite décor particulier affecté à telle scène déterminée : crèche, temple, etc.

naîtront et la développeront les grands mystères du xve siècle : à droite du spectateur, mais, à gauche (côté néfaste) de Dieu qui fait face au public, l'Enfer ; à l'autre extrémité, le Ciel ou Paradis. Entre les deux s'alignent le Calvaire, désigné par le crucifix, le Saint Sépulcre, la Prison de Barrabas, le Palais de Pilate, la Synagogue, la maison de Joseph d'Arimathie, celle de Nicodème, celle des Disciples, celle des Trois Maries. Ces six derniers « *lieux* » (terme technique, ici employé, et qui restera) ne sont peut-être que de simples échafauds dominant la *place* ou « plateau », sans doute elle-même échafaud surélevé pour être bien aperçu de tous et où l'on fera Galilée et Emmaüs. Ce sont, en tout, onze *lieux*, *mansions*, *échafauds* ou décors juxtaposés ; nous n'en sommes pas encore aux soixante-dix qu'exigera le *Mystère de la Passion* [1] joué à Mons en Belgique en 1501, mais ce développement scénique n'en est pas moins bien remarquable.

Le reste de la pièce conservé l'est moins. Écrit en petits couplets octosyllabes à rimes plates sans alternance, qui resteront l'instrument d'expression du genre, il ne présente qu'une descente de croix par Joseph d'Arimathie et Nicodème, et la garde du Sépulcre. Malgré l'éloquence de certaines explosions de douleur et de foi chez ces deux personnages, ou chez Longin, l'aveugle miraculeusement enluminé par le Saint Sang, le style est nu et un peu fruste.

Il n'en est pas ainsi du *Jeu d'Adam* [2] qui, si ses rubriques sont en latin de même que les répons tout rituels attribués au chœur, présente, avec un développement plus somptueux de la mise en scène, une grâce de style qui nous rappelle que la seconde moitié du xiie siècle est l'âge d'or de la littérature française médiévale où se développe le roman courtois. C'est peut-être la raison pour laquelle le Diabolus y apparaît moins

1. Voir plus loin, p. 70 et s.
2. Édité successivement par MM. Grass (Halle, Niemeyer), Studer et H. Chamard, qui y a joint une traduction fidèle, Paris, Colin, in-12.

comme le vilain démon, velu, grimaçant et cornu des drames ultérieurs que comme une sorte de séducteur galant, qui exerce sur la mère des hommes les charmes du langage le plus fleuri.

Le titre marque déjà fort bien combien ce *jeu* d'allure si souvent profane, est encore envisagé comme partie intégrante de la liturgie : *Ordo representacionis Ade*, Office de la représentation d'Adam, mais, dès le début de la longue rubrique latine, on comprend qu'on est en présence d'une véritable pièce de théâtre montée :

Que le Paradis soit constitué sur un lieu assez élevé ; que des rideaux et des étoffes de soie l'entourent à telle hauteur que les personnages qui y seront puissent être vus au-dessus des épaules ; des fleurs odorantes et des feuillages y seront entrelacés ; qu'il renferme divers arbres où pendront des fruits, afin que le lieu paraisse le plus agréable. Vienne alors le Sauveur enveloppé d'une dalmatique, et que devant lui soient placés Adam et Ève, Adam couvert d'une tunique rouge, Ève d'un vêtement de femme blanc. Qu'ils se tiennent tous deux devant la Personne divine [Figura], Adam plus près, le visage calme, Ève un peu plus humble, et qu'Adam soit bien instruit du moment où il doit répondre, afin qu'il ne soit ni trop prompt ni trop tardif à le faire. Que non seulement lui mais tous les personnages soient dressés à parler posément et à faire les gestes convenant à la chose dont ils parlent ; que, dans les vers, ils n'ajoutent ni ne retranchent une syllabe, mais qu'ils les prononcent tous avec netteté, dans l'ordre de ce qui doit être dit. Quiconque aura nommé le Paradis, le regarde et le montre de la main.

Est-ce que cela n'est pas délicieux déjà cette préoccupation d'auteur dramatique, qui veut s'assurer une mise en scène appropriée à sa conception et luxueuse, de riches costumes, et qui n'épargne pas les recommandations les plus précises sur la mimique, son adaptation aux paroles, la diction qu'il veut nette et ferme, le respect des rythmes qu'il a conçus, et que dire de ce geste naïf de miniature : quand on parle du Paradis, qu'on le regarde et qu'on le montre de la main ? Ne croirait-on pas entendre les prescriptions d'Hamlet aux acteurs

à la Cour de Danemark et qui sont les propres récriminations du grand Will, à l'égard de ses maladroits interprètes ?

« Alors, continue la rubrique, commence la leçon (on notera ce terme qui est exclusivement du rituel et justifie aussi l'épithète de semi-liturgique appliquée à ce drame) : *In principo creavit Deus celum et terram*. Celle-ci terminée, le Chœur chantera le répons (même observation) : *Formavit igitur Dominus* ». Figura parle ensuite à Adam, sans considérer comme contraire à sa dignité de l'apostropher dans notre langue, d'abord en octosyllabes, puis en décasyllabes. Il fait ainsi ses recommandations à ses créatures, leur enjoignant l'amour réciproque, et à Ève, précaution qui n'est pas inutile, l'obéissance à son mari. A tous deux il laisse, et ceci est un enseignement philosophique, la liberté du bien et du mal. Le beau jardin qu'il leur montre, le Paradis terrestre, sera à eux ; ils pourront en cueillir les fruits, sauf ceux de l'arbre de la science. Figura-Dieu se retire alors dans l'église, qui sert par conséquent de coulisses. La pièce se joue donc en quelque sorte à son ombre, sur le parvis même sans doute, où se dressent les décors, et Adam et Ève prennent honnêtement leurs ébats dans le Paradis. Pendant ce temps, pour remplir ce silence, les démons circulent sur le devant de la scène (*per plateas*, littéralement « sur les places publiques ») sur le « plateau », faisant des gestes appropriés, montrant à Ève le fruit défendu, comme pour la persuader d'en manger, jusqu'à ce que surgisse Diabolus, le diable, qui engage avec Adam d'abord un vif dialogue, où le vers est souvent adroitement coupé par la réplique. Malgré la domination qu'il lui promet, il n'obtient rien du premier homme, qui veut rester fidèle à son suzerain, et, dépité, il s'avance jusqu'aux portes de l'Enfer où il s'entretient avec les démons. Ensuite il fait un tour parmi les spectateurs du parterre (c'est déjà la scène dans la salle, chère aux habitués du cirque) et puis, d'un visage joyeux, flattant la première femme et agissant en vrai Don Juan infernal, il

tente de la séduire, lui demandant le secret, puis accusant de stupidité le mari, que l'épouse défend faiblement :

DIABOLUS

Jo vi Adam, mais trop est fols.

EVA

Un poi est durs.

DIABOLUS

Il serra mols.

EVA

Il est mult francs.

DIABOLUS

Ainz est mult sers
Cure ne voelt prendre de soi,
Car la prenge sevais de toi.
Tu es fieblette e tendre chose,
E es plus fresche que n'est rose :
Tu es plus blanche que cristal,
Que neif que chiet sor glace en val ;
Mal cuple en fist li criator :
Tu es trop tendre e il trop dur ;
Mais neporquant tu es plus sage...
Por ço fait bon traire a toi.
Parler te voil.

LE DIABLE

J'ai vu Adam, il est trop sot.

ÈVE

Il est un peu entêté !

LE DIABLE

Je l'assouplirai.

ÈVE

Il est bien noble.

LE DIABLE

C'est un esclave.
S'il ne veut prendre soin de lui,
Qu'il le prenne au moins de toi.
Tu es faiblette, fragile chose
et es plus fraîche que n'est rose ;
tu es plus blanche que cristal
ou que neige tombant sur la glace
[en val.
Le Créateur vous a mal assortis :
tu es trop tendre et lui trop dur
mais pourtant tu es la plus sage...
Il fait bon avoir affaire à toi,
je veux te parler.

Comment résister à des paroles aussi séduisantes, pareilles à celles que dans les romans d'amour courtois du même temps le chevalier adresse à la « druc » ou maîtresse qu'il sert, surtout qu'ensuite le Tentateur assure à Ève que le fruit défendu lui donnera la toute-puissance :

A ton bel cors, à ta figure
Bien covendreit tel aventure,
Que tu fusses dame del mond,
Del soverain e del parfont.

A ton beau corps, à ton visage
conviendrait bien telle fortune,
que tu fusses souveraine du monde,
des cieux comme des abîmes.

Adam survient, reprochant à sa femme ce long entretien avec Satan, et lui défend de le revoir. L'Ennemi se gardera donc de revenir sous la même forme, mais un serpent machiné avec art (*artificiose compositus*) s'enroule autour du tronc de l'arbre et tend à Eve le fruit défendu. Plus audacieuse et plus curieuse que son époux qui hésite, elle mord une partie de la pomme et s'exalte :

Gusté en ai, Deus ! quel savor !
Unc ne tastai d'icel dolçor !
D'itel savor est ceste pome !

ADAM

De quel ?

EVA

D'itel ne gusta home.
Or sunt mes oil tant cler veant,
Jo semble Deu le tuit puissant.
Quanque fu e quanque doit estre
Sai jo trestut, bien en sui maistre.
Manjue, Adam, ne fez demore,
Tu le prendras en mult bone ore !

J'en ai goûté, Dieu ! quelle saveur !
Jamais ne sentis telle douceur !
De telle saveur est cette pomme !

ADAM

De quelle ?

EVE

Telle que n'en goûta nul homme.
Mes yeux deviennent si clairvoyants,
je ressemble à Dieu tout puissant ;
tout ce qui fut, tout ce qui doit être,
je le sais, et j'en suis maître !
Mange, Adam, ne tarde plus,
tu le prendras pour ton salut !

Dans sa faiblesse, Adam cède et mange une part de la pomme, et c'est à lui, détenteur de la conscience, qu'est réservé aussi le triste privilège de la révélation de la faute. Il se baisse, et sans être vu du public, enlève ses vêtements d'apparat, se couvre de feuilles de figuier, et, témoignant de la plus grande douleur, commence sa lamentation éloquente et désespérée, sa malédiction aussi contre la femme séductrice et porteuse de malheur. Le seul espoir, et ceci montre comme ce tableau de la création est sorti du drame de Noël, est dans Jésus fils de Marie qui, second Adam, rachétera la faute du premier.

Après la malédiction prononcée par Figura, qui chasse les infortunés de leur somptueux Paradis, surgissent les diables qui, les chargeant de chaînes, les tirant et les poussant, les mènent en Enfer, tandis que d'autres venant à leur rencontre

les accueillent par des gambades de joie. Une grande fumée et des cris s'élèvent de l'Enfer où chaudrons et marmites sont entrechoqués pour que le bruit s'entende au dehors. C'est déjà le tonnerre infernal des âges suivants.

Tandis qu'en guise d'intermède les démons font de nouveau un tour de scène en amusant la foule par leurs grimaces, apparaissent, pour une sorte de second acte que ne marque aucun lever de rideau, puisqu'il n'en existe point, Caïn et son frère Abel. Après un dialogue assez long, ils font leurs sacrifices auprès de deux autels de pierre. Figura, réapparaissant, agrée les offrandes d'Abel et dédaigne celles de Caïn, qui entraîne Abel avec une tendresse hypocrite en un lieu éloigné et comme secret, où le furieux, après avoir agoni l'innocent de ses reproches, le tue. Le metteur en scène ne manque pas de nous dire qu'Abel a, cachée sous ses vêtements, une petite marmite, sans doute remplie de sang et fermée par une vessie, que Caïn perce de son poignard, après quoi sa victime tombe comme morte. Le Chœur, qui rappelle celui du théâtre grec et annonce celui de la tragédie du XVIe siècle, chante : « *Ubi est Abel, frater tuus?* » et, ce répons fini, Figura, sortant à nouveau de l'église, apostrophe Caïn que les démons entraînent brutalement en Enfer, tandis qu'ils y conduisent Abel plus doucement.

Enfin c'est, constituant une sorte de troisième acte, formant la conclusion logique des deux précédents et qu'il faut bien se garder d'en détacher, le défilé des Prophètes du Christ, que nous connaissons déjà, préparés dans les coulisses, et qui à l'appel du Chœur se présentent un à un. Eux aussi sont invités par l'auteur à articuler distinctement à haute et intelligible voix leur parole, car il ne faut pas seulement que le public s'amuse, il faut surtout qu'il soit convaincu que Christ est le vrai Messie annoncé par les Pères de l'Ancien Testament et les sages de l'antiquité.

Appartiennent à la même époque, sans doute au XIIIe siècle,

comme je pense l'avoir démontré[1], deux mystères extrêmement naïfs et par là-même très savoureux, qui ont toute la grâce et le charme des images des vieux missels et que j'ai retrouvés dans le manuscrit 617 de la bibliothèque du duc d'Aumale, au Musée Condé, à Chantilly. Ils se rapportent à la Nativité dont le Jeu d'Adam peut être tenu en quelque sorte pour le prologue et appartiennent par la langue, qui est le wallon, à la région de Liège. Tous deux furent joués à Huy au Couvent des Dames Blanches de Saint-Michel, qui sait, par les carmélites elles-mêmes. On y assiste à la naissance de Jésus, à l'Annonce des Anges aux Bergers, qui aussitôt s'acheminent vers Bethléem, non sans s'être pourvus de leurs dons humbles et ingénus :

LE PREMIRE PASTORE	LE PREMIER PASTEUR
Tres chire freires, aveis vus l'angele [oÿt	Très cher frère, avez-vous entendu [l'ange
Qui maintenant at nos cuer resjoiiet?	qui vient de réjouir notre cœur ?
Allons jusque en Bethleem...	Allons jusques en Bethléem...
LE IIe PASTORE	LE DEUXIÈME PASTEUR
Volentire et legirement yraie...	Volontiers et vivement j'irai...
Mais aveuc moy ma flaiot aporte- [raie,	mais j'emporterai mon flageolet,
De la queil je moy joweraie	duquel je jouerai
Por consoleir le pitit enfan,	pour consoler le petit enfant,
Qui est Dieu et signeur de tout le [monde.	qui est Dieu et seigneur du Monde.

1. *Mystères et Moralités du Manuscrit 617 de Chantilly*, Paris, Champion, 1920, in-4°. Ce manuscrit est de la fin du XVe siècle, mais le texte est très archaïque, étant écrit en laisses assonancées et tout imprégné encore de textes liturgiques latins. C'est une raison suffisante pour en classer les pièces dans le drame semi-liturgique. La métrique est des plus irrégulières. La provenance liégeoise est assurée d'abord par l'examen des assonances (ce n'est que dans le Nord-Est de la Wallonie que le suffixe *-ellum* a donné *è* et que *angneax* (prononcez *angnai*, actuellement *ognai*) peut rimer avec Mahai ; ensuite grâce à l'identification que je suis parvenu à faire par les archives locales de Suer Katherine Bourlet, d'Ediys de Potiers et du Couvent de Saint-Michel nommés dans le manuscrit.

LE IIIe PASTORE

Et vous, ma douche amye Eylison,
Il vous fault adoreir cel enfanchon
Aweucque vostre compaingne Mahai,
Qui enporterat une angneax ;
Et Troffeit, mon frere, vous mande
Que enporteis chascune une lampe.

EYLISON

Et a bien ! tredoux frere !
Que Dieu vous met huy en bone [heel !
Vechy des nois et pumes en nostre [panthier,
Qui nous demorat hier à soppeir
Et se vous avies ung seul flaiotteax,
Vous series un tres gentils pasturiax.

LE IIIe PASTEUR

Et de par Dieu j'en aie ung !

LE TROISIÈME PASTEUR

Et vous, ma douce amie Elison,
il vous faut adorer cet enfançon
avec votre compagne Mahaut,
qui emportera un agneau ;
et Troffé, mon frère, vous mande
d'emporter, chacune, une lampe.

ELISON

Eh bien ! très doux frère
que Dieu vous donne aujourd'hui [le salut !
Voici des noix et des pommes en [notre besace
qui nous restent du souper d'hier,
et si vous aviez un seul flageolet
vous seriez un très gentil pastoureau.

LE IIIe PASTEUR

Et par Dieu, j'en ai un !

Ce qui accroît l'importance de cette jolie scène est qu'elle a laissé des traces dans l'art. Une gravure sur bois de la fin du XVe siècle dans les *Sarum Horae* illustrés par Pigouchet pour Simon Vostre et représentant l'Adoration des Bergers[1] inscrit à côté de chacun d'eux, dans un cartouche, leurs noms ; or noms et dons correspondent à ceux de notre petit drame, Alison offrant une pomme, Mahault un agneau et il n'est pas de preuve plus évidente de cette influence des Mystères sur les artistes au moyen âge, que M. Mâle dans son célèbre *Art religieux du Moyen Age en France* a si éloquemment démontrée.

A l'Adoration des Bergers succèdent la rencontre des Rois, leur visite à Hérode, comme dans le drame liturgique de Bilsen, qui est presque suivi ici pas à pas, l'Adoration des Rois.

1. Pl. VI, p. 116, de mon *Histoire de la Mise en scène dans le Théâtre religieux français du moyen âge*, nouvelle édition, Paris, Champion, 1926, in-8°.

leurs offrandes faites au son des tropes et proses de la liturgie « *Eamus et inquiramus eum et offeramus ei munera : aurum, thus et mirram* »[1], etc. Émouvante est la pitié qu'inspire aux riches Mages le dénuement du Roi des Rois :

MELCHIOR

O mon chire amis,
Quant fut neis, où fut il mis ?

JOSEPH

En la creppe subz le four,
Por default d'une pitit couche.

BALTHAZAR

Hey ! Dieu ! où est vostre sale royale
Et vostre couche imperiale ?
Où sont vostre chivalier et vos cham-
[brier,
Qui doiient estre apresté por vos
[servir ?

MELCHIOR, *à Joseph.*

O mon cher ami,
quand naquit l'enfant, où fut-il mis ?

JOSEPH

Dans la crèche sur la paille
faute d'un petit lit.

BALTHAZAR

Hé ! Dieu ! où est votre salle royale
et votre couche impériale ?
Où sont votre chevalier et votre
[chambellan
toujours prêts à vous servir ?

L'Ange vient avertir les donateurs de ne pas retourner au palais d'Hérode et c'est « la fin du Jeu ».

Il a cependant un épilogue qui lui répond comme le second volet d'un retable ; le mystère de la Purification de Notre-Dame et du Massacre des Innocents, qui comprend la délicieuse Adoration de Jésus par sa grand'mère Sainte Anne et ses deux tantes Marie Jacobi et Marie Salomé, plus semblable à un tableau de genre de l'École flamande qu'à une scène sortie des saints Offices :

MARIE JACOB, *à la Vierge Marie*

Tres chier seur Marie,
Regardeis vostre fils comme y ry !
De ses beaul oel nous regarde tou-
[dis ;

MARIE JACOBI, *à la Vierge Marie.*

Très chère sœur Marie,
regardez votre fils comme il rit.
De ses beaux yeux, il nous regarde
[toujours ;

1. Allons et cherchons-le pour lui offrir nos présents : l'or, l'encens et la myrrhe.

Je pense qu'il nous recognoit bien.
Tres doulce seur, que vous asteis [aiwereuse
D'avoir ung sy beau fils et sy amo- [reux !

je crois qu'il nous reconnaît bien.
Très douce sœur, que vous êtes heu- [reuse,
d'avoir un si beau fils, et si digne [d'amour.

MARIE SALOMÉ, *à Sainte Anne.*

Tres amee mere Sainte Anne,
Regardeis nostre cusin qu'il est [beaul !
Il est douls come une angneaul.

MARIE SALOMÉ, *à Sainte Anne.*

Très aimée mère Sainte Anne,
Regardez notre cousin s'il est beau !
Il est doux comme un agneau.

SAINTE ANNE, *à ses II filles.*

Vous dit voir, mes belles filles,
C'est cely de qui David at prophe- [tisie :
C'est la plus belle forme d'home,
Que oncque de mere nasqui,
La beaulté de sollelle et de la lune
Ne sont point a compareir à luy.

SAINTE ANNE, *à ses II filles.*

Vous dites vrai, mes belles filles,
C'est celui de qui David a prophé- [tisé :
c'est le plus beau modèle d'homme
qui jamais de mère naquit ;
la beauté du soleil et de la lune
ne se peuvent comparer à la sienne.

Contrastant avec leurs petites scènes d'émotion et de grâce, les dialogues du roi Hérode, de son Sénéchal et du Sot, présentent de ces éléments comiques, qui, dans les deux dernières pièces ressortissant à ce chapitre, vont sembler parfois prédominants. Je fais allusion au *Jeu de Saint Nicolas* de Jehan Bodel et au *Miracle de Théophile* de Rustebuef, qu'on peut ranger dans la catégorie des Miracles ou Vies de saints dramatisées, et qui appartiennent, le premier encore à la fin du XIIe siècle, le second au milieu du XIIIe. L'un a été réédité par A. Jeanroy [1] en 1925, l'autre par Grace Frank, en 1926, tous deux dans la collection des *Classiques français du Moyen Age*, de Mario Roques.

Ces pièces ont ceci de particulier qu'elles s'éloignent davantage des Offices, puisqu'elles ne s'adressent plus à des événements célébrés par la liturgie et à son contenu dogmatique,

1. M. A. Jeanroy en a donné aussi une traduction partielle dans son *Théâtre religieux en France du XIe au XIIIe siècles* (Paris, de Boccard, 1924), pp. 69-133.

mais ont recouru à l'hagiographie, c'est-à-dire à la vie des Saints, dont s'inspirèrent aussi, selon M. Wilmotte, la Chanson de Geste et le roman courtois. C'est dire déjà que les personnages y seront moins hiératiques et plus humanisés, que des tableaux empruntés à la réalité quotidienne y seront insérés, nous acheminant vers les *Miracles de Notre-Dame* du XIVe siècle et qu'enfin la verve lyrique de deux éminents trouvères, Jean Bodel d'Arras et Rustebuef pourront s'y donner libre carrière.

Le *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel (mort en 1210) est en même temps un excellent spécimen de cette littérature artésienne si brillante, qu'Adam le Bochu dit de le Hale allait enrichir quelque cinquante ans plus tard de deux autres chefs-d'œuvre dramatiques mais appartenant exclusivement au genre comique. Le « Preecieres » ou « prologue », s'adressant aux seigneurs et dames, en cette veille du 5 décembre, spectateurs sans doute d'une salle fermée, leur résume ce qu'ils vont entendre. Aubéron le courrier vient avertir le Roi des Païens et son Sénéchal que les Chrétiens ont envahi son empire, et le souverain de reprocher à son idole Tervagan de l'avoir abandonné. Il fait battre le ban par Connart et Aubéron, mais celui-ci s'arrête à la taverne et nous assistons entre lui et le « tavrenier » à une beuverie familière, qui nous ramène à la vie urbaine et quotidienne d'Arras, surtout après que Cliquet vient l'engager à faire avec lui une partie de dés. Nous voilà loin du drame religieux. Nous y revenons lorsque les « amiraus » ou émirs amènent à leur suzerain leurs troupes africaines et asiatiques. La bataille bientôt s'engage et comme en elle se joue la perte ou le triomphe de la foi, le ton s'élève. Bodel se souvient d'être l'auteur de la *Chanson des Saisnes* ou Saxons. Le mètre aussi change et l'alexandrin alterne maintenant avec l'octosyllabe. Un Chrétien, nouveau Chevalier, s'écrie en deux vers (408-409), souvent cités parce qu'ils annoncent Corneille et que je rajeunis à peine :

Seigneurs, si je suis jeune, ne m'ayez en dépit !
On a veü souvent grand cœur en corps petit [1].

Un ange, et voici l'intervention du merveilleux, descend du Paradis pour promettre à ceux qui mourront pour la bonne cause les jouissances éternelles. Ils ont bien besoin de ce réconfort car, dit une des rares didascalies : « Or tuent les Sarrazins tous les Chrétiens », sauf un « Prud'homme » qui, dans sa détresse invoque Saint Nicolas, dont il vante au Roi les mérites comme retrouveur d'objets perdus, tandis que le souverain qualifie la statue de ce patron de « Mahomet cornu ». Rien de mieux que de mettre à l'épreuve la vertu du thaumaturge. Le Prud'homme mis en prison, le héraut Connart proclame que les trésors royaux seront désormais ouverts à la disposition du public. Ceci ne va pas sans un nouvel arrêt à la taverne ni sans une dispute avec Raoulet, le valet du tavernier, lequel veut le faire taire en criant son vin. Ils sont rejoints par trois escarpes, dont les noms sont significatifs à souhait, Cliquet, Pincedés et Rasoir, qui jouent gros jeu et boivent d'autant, accompagnant leur ribote de propos argotiques et de bourrades d'ivrognes. Pour payer l'écot et faire grasse chère, une expédition au palais est décidée. Sitôt dit, sitôt fait ; les sacs remplis de richesses, on revient chez l'hôte, et les larrons, après se les être partagés, s'endorment. Cependant le Sénéchal s'avise du larcin, et le roi menace de mort le Prud'homme, lequel adresse la plus ardente prière à Saint Nicolas, qui, ému du sort réservé à son serviteur et du tort porté à sa propre réputation, n'hésite pas à descendre à la taverne, pour apparaître aux voleurs endormis, les adjurant de rapporter les trésors. Dociles, ils obéissent, rechargent les sacs, laissant au tavernier leurs vêtements en gage. Le roi, ayant retrouvé ses richesses, délivre

1. L'*e* muet de « jeune » étant à la césure ne compte point ; c'est ce qu'on nomme la césure épique. « *Veï* » comptait encore pour deux syllabes, ainsi que « *eü* ».

le Prud'homme, qui le convertit à Saint Nicolas et au vrai Dieu, ainsi que les quatre émirs, trois de leur bon gré, le dernier par contrainte, tandis que le Sénéchal jette à terre la mauvaise idole Tervagan. La pièce se termine sur le *Te Deum laudamus*, seul trait qui rappelle encore en elle le drame liturgique, tandis que par d'autres elle évoque l'esprit religieux des croisades et de la chanson de geste, non moins que les jeux-partis satiriques, où se complaisent la rude verve des poètes picards des Puys et des confréries de jongleurs [1].

Le Miracle de Théophile dû à la plume habile d'un trouvère du milieu du XIIIe siècle, Rustebuef ou Rutebeuf, peut-être Champenois d'origine, mais Parisien d'adoption, qui, à beaucoup d'égards, fait penser à Villon, nous intéresse, en ce que l'intervention finale de Notre-Dame annonce mieux encore les Miracles cultivés dans l'âge suivant, ensuite parce qu'il y a là un premier état de la légende du Docteur Faust. Théophile est un clerc tombé en disgrâce et qui, frustré dans ses ambitions accepte l'intermédiaire du sorcier juif Salatin, pour vendre son âme au diable, en échange de la satisfaction de ses ambitions terrestres. Ceci ne va pas sans hésitations et sans repentir, traduits dans de belles stances lyriques :

Ha ! laz que porrai devenir ?
Bien me doit li cors dessenir
Quant il m'estuet a ce venir.
Que ferai las !
Si je reni saint Nicholas
Et saint Jehan et saint Thomas
Et Nostre Dame
Que fera ma chetive d'ame ?
Ele sera arse en la flame
D'enfer le noir.

Hélas que deviendrai-je ?
Il faut que j'aie perdu le sens
pour en arriver à ce point.
Que faire, hélas !
Si je renie saint Nicolas,
et saint Jehan et saint Thomas
et Notre-Dame
que fera ma chétive âme ?
Elle sera brûlée en la flamme
du noir Enfer.

1, Cf. *Chansons satiriques et bachiques du XIIIe siècle* éditées par A. Jeanroy et A. Langfors. (Paris, Champion, in-12, Classiques français du Moyen Age).

Mais la conclusion est ce blasphème : « Dieu m'a frappé, je le frapperai » puis la conjuration du démon à l'appel du sorcier, véritable scène de magie. Le diable réclame de sa victime un engagement par écrit, en due forme, car trop souvent il a été dupé et, en échange, formule ses commandements, qui sont naturellement l'inverse de ceux de Dieu :

Theophile, biaus douz amis,	Théophile, cher doux ami,
Puis que tu t'es en mes mains mis,	puisque tu t'es en mes mains mis,
Je te dirai que tu feras.	je te dirai ce que tu feras.
Ja mes povre homme n'ameras ;	Jamais pauvre homme n'aimeras ;
Se povres hom sorpris te proie	si un pauvre en détresse te prie,
Torne l'oreille, va ta voie.	détourne l'oreille, passe ton chemin.
S'aucuns envers toi s'umelie,	Si quelqu'un envers toi s'humilie,
Respon orgueil et felonie.	réponds lui orgueil et félonie.
Se povres demande a ta porte,	Si le pauvre mendie à ta porte,
Si garde qu'aumosne n'en porte...	garde qu'aumône il n'emporte.
Lai les biens et si fai les maus.	Laisse le bien, pratique le mal.

Le démon manifeste aussitôt sa puissance en faisant rentrer Théophile en grâce auprès de son évêque, et lui ne tarde pas, dans sa conduite, à montrer de qui il est devenu le suppôt. Ce ne sont que menaces, à l'égard de tous, mais il eût mieux valu en montrer l'exécution et faire voir le possédé à l'œuvre. Rustebuef paraît moins doué comme dramaturge que comme poète lyrique et, en ce sens, être moins universel que son prédécesseur Jehan Bodel, mais, dès qu'il s'agit d'une effusion sentimentale, son talent reprend ses droits. Aussi ont-elles joui d'une légitime réputation les strophes par lesquelles Théophile, passant par une chapelle de Notre-Dame, exprime un brusque repentir, que rien ne semble motiver. Je citerai la première en rajeunissant à peine le texte :

Hélas, chétif, dolent, que pourrai devenir ?
Terre, comment me peux porter ni soutenir,
Quant j'ai Dieu renié et celui veux tenir
Pour seigneur et pour maître, qui tous maux fait venir ?

Puis s'adressant à Notre-Dame il dit :

Sainte roïne bele,
Glorieuse pucele
Dame de grace plaine,
Par qui toz biens revele,
Qu'au besoing vous apele
Delivrez est de paine,
Qu'a vous son cuer amaine
Ou perdurable raine
Avra joie novele ;
Arousable fontaine
Et delitable et saine,
A ton Filz me rapele.

Sainte reine belle
glorieuse pucelle,
Dame de grâce pleine,
par qui tout bien se révèle,
celui qui dans le malheur vous [appelle,
est délivré de peine.
Qui à vous son cœur amène,
au royaume éternel
aura joie nouvelle.
Fontaine vivifiante
et délectable et saine,
à ton Fils me rappelle.

Émue par des accents dont se souviendra sans doute François Villon dans la *Ballade qu'il fit pour sa mère*, Notre-Dame ne craint pas d'aller elle-même réclamer à Satan la *chartre*, c'est-à dire le papier ou l'engagement de Théophile. Entre le démon et la Sainte-Vierge s'engage une courte lutte qu'Elle conclut par ces mots qui manquent d'élégance : « Et je te foulerai la panse ! », et, ayant arraché ainsi de force à l'Ennemi le sinistre document, elle va le remettre entre les mains de l'intéressé, à charge, pour lui, de l'apporter à l'Évêque, qui le lira au peuple qu'il faut édifier. Celui-ci louera le Seigneur par l'habituel *Te Deum laudamus* qui termine la pièce.

On voit donc quel beau développement dramatique présente la période que j'ai appelée celle du drame semi-liturgique et qui s'étend sensiblement du dernier quart du XIIe siècle à la fin du XIIIe.

La langue vulgaire, c'est-à-dire le français, a envahi la scène et ce n'est rien de moins qu'une révolution, étant donné surtout que la matière reste ou liturgique ou évangélique, ou biblique ou hagiographique.

Le théâtre a quitté le chœur ou même la nef pour s'installer soit sous le porche, l'église servant de coulisse comme dans le *Jeu d'Adam*, ou sur la place publique, ainsi qu'il en est vrai-

semblablement du fragment conservé de *la Résurrection* normande dont le prologue est une sorte de présentation de *mansions*. Il en résulte que la scénologie médiévale est désormais constituée et les principes des décors simultanés, issus du drame liturgique définitivement posés.

La vie des saints est, dès à présent aussi, un répertoire de sujets dramatiques, témoin le *Jeu de Saint Nicolas* de Bodel, où apparaissent ces scènes réalistes et plaisantes qui feront la fortune du genre. Enfin le *Théophile* de Rustebuef est déjà un véritable « Miracle de Notre-Dame ».

Nous avons noté en passant le déploiement et la variété des formes lyriques utilisées par ces deux trouvères. Le théâtre religieux n'est donc plus uniquement pratiqué par l'Église et dans l'Église pour des fins édifiantes et apologétiques, il est un genre littéraire, qui attire à lui les auteurs de renom et un public à la fois plus lettré et plus profane, notamment celui des Confréries et des « Puys ». La tendance à la laïcisation semble incontestable.

LES MYSTÈRES

Le développement du théâtre médiéval, tel que nous venons de le présenter : — drame liturgique des xe, xie et xiie siècles, drame semi-liturgique de la seconde moitié du xiie et du xiiie siècle entier — est fort remarquable et suffirait déjà à attester que, dans le domaine dramatique, la fécondité littéraire de la France n'a pas été moindre que dans le domaine du roman ou de la poésie épique et lyrique. Pour le siècle suivant, le xive, Gaston Paris croyait à une sorte de perte, de disparition momentanée ou d'éclipse du genre, mais ce n'était là qu'une illusion due à la perte de documents dont plusieurs ont été retrouvés ou reclassés depuis.

En ce qui concerne le drame de la Passion, qui va devenir, sous l'influence d'un réalisme croissant, manifesté par tous les arts, le tableau, non plus de la mort et de la Résurrection, mais de la vie et des souffrances terrestres de Jésus, un manuscrit capital a été découvert dans le fonds palatin du Vatican par M. Karl Christ, la *Passion du Palatinus*, rééditée par Grace Frank dans les *Classiques français du Moyen Age*, en 1922.

Les études que M. A. Thomas et moi-même avons publiées sur le *Théâtre à Paris et aux environs à la fin du XIVe siècle* (*Romania*, 1893 et 1909), celle de M. Émile Roy dans son *Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle* (Paris, Champion, 1902, in-8°), ma propre découverte de Moralités du XIVe siècle dans le manuscrit 617 de Chantilly[1], le fragment publié par J. Bédier dans la *Romania* en 1895, l'assignation au XIVe siècle des *Mystères inédits* publiés par Jubinal (1837), la publication par G. Paris et Ul. Robert des *Miracles de Notre-Dame* (Soc. des Anciens Textes français, 1876 et s.), la prochaine édition de la *Passion gasconne* du Manuscrit Didot par M. Shepard pour la même collection, viennent amplement combler cette lacune, au point que nous apercevons maintenant dans sa merveilleuse continuité l'évolution de notre art théâtral médiéval sous sa forme religieuse.

Laissons de côté les Moralités, genre extrêmement goûté cependant, tenant à la comédie de mœurs et plaisant à l'esprit du temps en ce qu'il flatte la tendance à l'abstraction, à l'allégorie et au symbolisme, qui est déjà celle du XIIIe siècle, âge du *Roman de la Rose* et de la *Somme* de Saint Thomas d'Aquin. Vices et Vertus apparaissent sur les tréteaux, vêtus de brocart ou de bure, et engagent des dialogues qui ne laissent pas d'être savoureux, quand ils sont satiriques, mais qui nous fatiguent quand ils ne sont que platement prêcheurs.

Dans l'une de ces pièces, inspirée du *Miroir de Vie et de Mort*

1. Cité plus haut, p. 30, n. 1.

de Robert de l'Omme (1266) et que j'ai publiée, intitulée *Jeu des sept Péchés mortels et des sept Vertus*, celles-ci convertissent ceux-là, par la grâce de Notre-Dame qu'invoque un saint Ermite.

Ce rôle attribué à la Sainte Vierge est caractéristique du développement du culte dont elle a été l'objet à cette époque [1] et qui domine surtout dans le genre appelé précisément pour cette raison *Miracles de Notre-Dame*. Nous en possédons quarante conservés dans un magnifique manuscrit à miniatures de la Bibliothèque Nationale, le Ms. Cangé 819 et 820 du fonds français, qui a vraisemblablement appartenu à une confrérie parisienne. Ils nous intéressent non par leur dénouement, qui consiste toujours en une intervention miraculeuse de la Sainte Vierge, véritable *dea ex machina*, comme dans le théâtre espagnol [2], mais surtout par l'étonnante variété de leurs sujets empruntés à l'hagiographie, au folklore, à la légende, à l'épopée : *Robert le Diable*, *Amis et Amile*, *Saint-Guillaume du Désert*, *L'Empereur Julien*, *La Femme moine*, *La Fille du Roi de Hongrie*, *Berthe aux grands pieds*, *Le Baptême de Clovis*, auxquels on peut ajouter *Griselidis* qui est du même siècle, mais où Notre-Dame n'intervient pas.

Au seul énoncé de ces titres, on devine ce que le genre eût pu devenir aux mains d'auteurs de la valeur de Calderon ou de Lope de Vega, mais les temps ne sont point révolus. L'accident « génie » n'apparut point ; le genre resta aux mains de médiocres artisans du vers. Il faut cependant analyser ici un de ces Miracles pour en donner une idée exacte et je n'en vois pas de meilleur type que le *Miracle de Nostre Dame, comment elle garda une femme d'estre arse* [brûlée] [3]. Guillaume, maire de

1. Cf. Jacques Nothomb, *La Légende de Nostre Dame*, Bruxelles, Ch. Beyart et Dewit, 1924, 236 p. in-12°.

2. Voir à ce sujet l'introduction si riche de W. Wurzbach au t. VI de sa traduction de Lope de Vega. *Ausgewählte Komödien*, Vienne, A. Schroll, 1925, in-12.

3. Au t. IV de l'éd. Paris et Robert (Société des Anciens Textes français).

Chiefvi, et Guibour (noms épiques empruntés à la Geste de Guillaume, mais là s'arrête son influence) vivent heureux dans leur vaste maison bourgeoise en compagnie de leur fille, mariée à un certain Aubin, que la rumeur publique accuse d'être du dernier bien avec sa belle-mère ; celle-ci s'en émeut au point de se résoudre à le faire disparaître. Elle s'abouche avec deux faucheurs, qui se chargent d'étrangler le malheureux dans la cave où Guibour l'a envoyé chercher du vin. Le bailli surpris de cette mort subite, dont le bruit est venu jusqu'à lui, fait rouvrir la bière et le linceul, constate la strangulation et fait arrêter les trois survivants de la famille. Guibour alors s'accuse, est condamnée au bûcher et conduite par la hart au lieu de l'exécution. En passant devant l'église, elle obtient de pouvoir y pénétrer et adresse à Notre-Dame la prière la plus fervente. Au Paradis, la Vierge l'entend et, apparaissant à Guibour sur le bûcher, écarte d'elle les flammes, qui brûlent les cordes et laissent intact le corps :

Feu, je te deffens et forclos	Feu, je te défends et t'interdis
Que sur ceste femme ne passes	de passer sur cette femme
Ne que de rien tu li meffaces.	et de lui faire tort en rien.
Belle amie, confortes toy.	Chère amie, rassure-toi.

Devant cette merveille, le bailli relaxe sa prisonnière qui, rentrée chez elle, distribue, en reconnaissance, ses biens aux pauvres. Ceci ne sera point perdu, car le ciel la gratifie de la vision la plus rare et la plus auguste : Jésus vient, en ce jour de la Purification, dans l'oratoire de Guibour, célébrer pour elle une messe, dont Saint Vincent est le diacre et Saint Laurent le sous-diacre et où la Vierge elle-même fait offrande d'un cierge. C'est là le signe suprême de la sainteté et l'on ne s'étonne point qu'au dénouement Guibour suive les deux nonnes qui viennent l'inviter à entrer dans leur « religion » [cloître] pour y prendre leur habit.

Ainsi comme dans la *Dévotion à la Croix* de Calderon, la

piété absout tous les crimes, la dévotion à Notre-Dame est un sûr bouclier contre les châtiments les plus mérités, la miséricorde divine rompt, par la grâce, le cours trop uniforme de la justice humaine.

Quelque importance qu'ait pu avoir, dans les *Puys* ou confréries vouées au culte de la Vierge, le genre des *Miracles de Nostre Dame*, où se déploie dans de gracieux rondels chantés avec accompagnement d'instruments à corde et de petites orgues, la science prosodique des premiers Rhétoriqueurs, il pâlit cependant devant le grand Mystère de la Passion sur lequel porte tout l'effort des meilleurs écrivains et des organisateurs de spectacles laïques et ecclésiastiques.

La *Passion du Palatinus* [1] nous donnera un aperçu du développement que le genre a atteint déjà au XIVe siècle. La source en est une certaine Passion en vers récitée par les Jongleurs sur les carrefours et dans les fêtes, peut-être avec présentation de tableaux, comme cela se fit plus tard aux foires. Ém. Roy, dans son livre le *Mystère de la Passion*, à propos de la *Passion de Semur* et de la *Passion d'Autun*, qui en dérivent aussi, a eu le mérite de montrer l'importance de ce poème narratif, rapetassé à l'aide des Évangiles authentiques et apocryphes et des légendes hagiographiques. *La Passion* que j'appellerai *Palatine*, parce qu'elle figure dans un manuscrit du fonds palatin du Vatican, date, d'après l'écriture et la langue, du début du XIVe siècle, et est rédigée dans le parler de l'Ile-de-France avec certains traits de l'Est et du Sud-Est. Elle renferme peu de didascalies ou indications de mise en scène et plusieurs de celles-ci sont rimées et parfois malaisées à distinguer du texte.

Elle n'a pas encore le caractère cyclique que nous aper-

1. Signalée d'abord dans les *Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekwesen*, t. XLVI, 1916, puis publiée dans la *Zeitschrift für romanische Philologie*, XL, 1920, enfin par Grace Frank dans la collection Roques, Champion, 1922.

cevrons plus tard. Amputée d'ailleurs du commencement dans la version conservée, elle débute par l'Entrée à Jérusalem et nous mène jusqu'à la visite des Trois Maries au Sépulcre.

Elle est encore bien gauche, bien maladroite, inférieure comme exécution et comme style, à ce qu'ont produit Jehan Bodel et Rustebuef et les auteurs inconnus du *Jeu d'Adam* et de mes *Nativités du Ms. 617 de Chantilly*. Visiblement, des écrivains, des jongleurs cherchent leur voie, ou plutôt ils frayent celle où leurs successeurs s'engageront et les dépasseront.

Au reste nous n'avons pas la certitude que la *Passion Palatine* ait réellement été jouée (elle a peu de rubriques et ignore presque la rime mnémotechnique entre les répliques) et que ce soit elle qui ait été au répertoire des Confréries de la Passion constituées dès 1371, ni que ce soit elle que jouaient « chacun an », depuis 1380, les bourgeois de Paris et de l'Ile-de-France [1].

Mais il faut arriver au début du xve siècle pour assister, malgré les malheurs du temps et les déchirements intérieurs, les amputations de territoires de la guerre de Cent ans, d'une part à la consécration par Charles VI, en 1402, de l'association dramatique parisienne des Confrères de la Passion [2], qui subsista jusqu'au xviie siècle, et, d'autre part au développement d'un texte, dont la donnée traditionnelle ne paraît pas bien a priori se prêter à pareille amplification.

C'est que si le moyen âge est traditionaliste, en ce sens qu'il exerce son activité intellectuelle sur une matière dogmatique transmise et héritée, il est réaliste aussi, dans sa dernière période surtout, et se plaît à sculpter l'image de sa propre âme et de son existence quotidienne. Comme, de plus, il garde du xiiie siècle le goût du symbolisme et de l'allégorie, le développement auquel je fais allusion revêtira un quadruple aspect :

1. Cf. G. Cohen, *Le Théâtre à Paris et aux Environs au XIVe siècle* (*Bulletin de la Société d'Histoire de Paris*, 1910).

2. Voir le texte de l'ordonnance dans Petit de Julleville, *Les Mystères* (Paris, Hachette, 1880, in-8°), t. I, pp. 417-418.

1° Traditionaliste, avec cette réserve, que la matière biblique et évangélique sera grossie d'apports nouveaux empruntés, avec peu de critique, aux Évangiles les plus apocryphes, *Évangile de l'Enfance*, *Évangile de Nicodème*, *Histoire de Joseph d'Arimathie*, ainsi qu'aux commentaires : *Postilles* de Nicolas de Lire, *Méditations* de Saint Bonaventure, etc.

2° Symbolique et allégorique, en ce sens que les personnages ne sont pas seulement ceux dont ils sont censés représenter l'existence terrestre et réelle, mais qu'ils incarnent aussi le secret de la destinée humaine, la grâce, le salut, la rédemption, la mondanité ou la sainteté. Ainsi de Jésus, de Judas, de Madeleine ou de Lazare.

3° Moralisateur et apologétique, par le fait que les scènes mêmes les plus profanes d'aspect doivent renfermer une morale, servir à persuader les gentils de leurs erreurs, à les convertir aux vrais dogmes, à catéchiser les méchants, pour les ramener à la vertu et aux voies de leur salut.

4° Réaliste enfin, en ce que d'une part ce n'est plus, comme dans le drame liturgique, le fait théologique abstrait de la Résurrection qui est le centre du drame, mais c'est toute la vie humaine de Jésus qui s'étale, depuis la lointaine enfance, et que l'attention semble plus attirée sur son existence terrestre que supraterrestre. Les miracles évangéliques et les souffrances du Rédempteur y sont décrits avec minutie et enfin, dans un cadre pseudo-palestinien, c'est toute la réalité quotidienne du xve siècle qui apparaît avec ses grâces, ses tares et ses plaies. Ainsi dans la Bible de pierre d'Amiens, vous pouvez lire sur les porches en marge de l'architure fondamentale qui est pour Dieu, l'humble vie du tailleur de pierre et de ses compagnons, les artisans de la cité.

Trois hommes dans ce siècle-là ont imprimé leurs ongles dans la riche matière et l'ont pétrie à leur image : Eustache Marcadé, Arnoul Greban, Jehan Michel, dont l'activité littéraire correspond respectivement au premier, au second, au

troisième tiers du xve siècle ; un Picard, un Manceau, un Tourangeau. Les diverses parties de la France qui se forme. collaborent à l'œuvre commun, le Midi, plus lyrique que dramatique, se laissant distancer par le réalisme septentrional.

Marcadé[1] est le plus théologien ; encore qu'on le voie triompher, quoique Official de Corbie, dans les Puys d'Amour ; Greban est le plus poète ; Jehan Michel le plus truculent. Avec une égale facilité un peu désespérante, ils manient l'octosyllabe à rimes plates, instrument du genre, comme l'alexandrin sera celui de la tragédie. Avec une égale habileté ils cisèlent leurs rondels, mais Greban, maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, s'entend mieux à les harmoniser, de telle sorte que le drame est en vérité souvent un mélodrame au sens étymologique du mot, ou plutôt, comme dirait Schuré, un drame musical.

Tous trois aussi, poussés par les Confréries pour lesquelles ils travaillent, et par le public qu'ils cherchent à gagner, ont le goût du spectacle, des grands ensembles, des décors peints étalés sur les échafauds de la place publique, des trucs de machinerie, mais sur ce point, nous le verrons, le xvie siècle sut renchérir sur eux.

Il semble que ce soit à Marcadé que revienne l'honneur d'avoir donné au *Mystère de la Passion* (publié par Richard, Arras, 1891, in 4°) l'unité d'inspiration, en l'encadrant par le Procès de Paradis, inspiré du verset 11 du psaume 84 : « La Miséricorde et la Vérité se sont rencontrées, la Justice et la Paix se sont entrebaisées. »[2] Miséricorde (toujours les allégories ou abstractions personnifiées du *Roman de la Rose*) s'indigne de l'éternelle damnation de l'homme, qui n'a péché que par l'astuce et à l'instigation du diable. Justice, au contraire,

1. Cf. A. Thomas, *Notice biographique sur Eustache Marcadé*, dans la *Romania*, 1906, pp. 583-590 et A. Jeanroy, *Le Mystère de la Passion*, dans le *Journal des Savants*, sept. 1906.

2. Cf. H. Traver, *The four daughters of God*. P. M. L. A. mars 1925.

maintient la nécessité d'un châtiment définitif pour une faute librement acceptée. Sapience ou sagesse porte le débat devant Dieu le Père. La faute de l'homme ne peut être rachetée que par l'homme :

> Puis que l'homme a fait le méfait
> Par homme faut qu'il soit défait.

Que Dieu revête humanité et il pourra, par sa souffrance et sa mort, racheter tous les péchés humains. Charité l'en supplie aussi et les anges, Gabriel, Saint Michel, Uriel et Chérubin, à genoux en Paradis. L'Éternel parle et ordonne qu'en Marie, épouse de Joseph, *s'aombre* et naisse le Roi de gloire. Et tout de suite, avec cette promptitude et cette absence de liaison dans la succession des scènes qui n'étonnait pas plus le public d'alors que celui de l'actuel cinéma, c'est toute la Vie de Jésus qui se déroule de la naissance à la Résurrection en 24.944 vers.

Le public artésien avait-il résisté jusqu'au bout à ce déluge d'octosyllabes, où ce ne sont pas seulement les rimes, mais souvent les pensées, qui sont plates. C'est probable. D'abord, parfois éloigné, il ne les entendait guère, puis les spectacles étaient rares et la mimique des personnages devant les décors aux toiles peintes parlait aux yeux sinon à l'esprit, et nous savons, aujourd'hui encore, par l'art muet de l'écran, que c'est là pour le peuple l'essentiel. De plus, des chants, encore rares, semble t-il, et des intermèdes comiques, assez grossiers parfois, venaient rompre le cours monotone et trop prévu de la pièce. Mais surtout il voyait, sentait et savait que le drame qui se déroulait sur les tréteaux de la place publique était celui de sa propre destinée, que le Procès de Paradis, plaidé devant Dieu par Justice et Miséricorde était celui de son salut éternel.

Le plus gros reproche que nous soyons tentés de faire à la *Passion* dite d'Arras, c'est-à-dire d'Eustache Marcadé, c'est

que, si elle témoigne d'une certaine puissance de synthèse et de qualités d'imagination, elle manque d'émotion, substituant trop souvent un développement oratoire à la notation vraie de la douleur, et surtout elle manque de style. Aussi n'eut-elle qu'un succès restreint, limité sans doute à la Picardie et à la région du Nord-Est.

Il en va tout autrement de celle que nous allons étudier maintenant, due à l'écolâtre Arnoul Greban, maître ès arts, ensuite *notable bachelier en theologie*, organiste et directeur de la maîtrise de Notre-Dame de Paris, enfin chanoine de Saint-Julien du Mans. Savant donc comme pouvait l'être un maître de conférences de l'Université d'alors, musicien, sans quoi on ne lui eût point confié la maîtrise de la cathédrale et l'instruction musicale des enfants de chœur, poète de talent, contemporain, peut-être camarade de Villon, il mérita les éloges de Marot et même, en 1547, celui du jeune J. du Bellay, qui, parlant de lui et de son frère Simon, écrit dans une pièce liminaire adressée à J. Peletier du Mans :

> Cesse le Mans, cesse de prendre gloire
> En tes Grebans, *ces deux divins espritz*.

Avant le 31 décembre 1452, avant même d'être bachelier en théologie, ce qui est un titre à l'enseignement supérieur (qu'on pense aux *bachelors of arts* des Anglais), n'étant encore que maître ès arts, c'est-à-dire licencié, il avait composé son vaste *Mystère de la Passion* [1]. Je n'en veux pour preuve que la décision prise à cette date par l'échevinat d'Abbeville de rem-

1. Cf. *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Greban publié... avec une introduction... p. G. Paris et G. Raynaud (Paris, Vieweg, 1878, in-4°), dont la notice doit être complétée par l'art. de H. Stein, *Arnoul Greban, organiste de la cathédrale de Paris, directeur de la maîtrise*, dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, janvier-juin 1918 et par l'ample chapitre de P. Champion dans son *Histoire poétique du XVe siècle* (Paris, Champion, 1927, 2 vol. in-8), au t. II. On en a joué à l'Odéon une adaptation par Gailly de Taurines et de la Tourrasse, Paris, Belin, 1901, in-8.

bourser 10 écus d'or « qu'a payés Guillaume de Bonœil pour avoir les jeux de la Passion, à Paris, à Maistre Arnoul Greban ». Ainsi Greban fait figure d'auteur dramatique et parisien connu, à qui la province achète le droit de représenter son œuvre.

Voyons si l'étude de celle-ci peut justifier une telle vogue. Et d'abord, mieux informés et moins ingrats que ceux d'Abbeville, nous reconnaîtrons souvent chez lui l'influence, pourquoi ne pas dire la mise au pillage, de son prédécesseur. La donnée centrale et synthétique du Procès de Paradis, encadrant et dominant *la Passion*, se trouve conservée, mais un Prologue, retraçant la création de l'homme et de la femme, la tentation par Satan, beaucoup moins gracieuse que dans le *Jeu d'Adam*, le meurtre d'Abel par Caïn, la mort d'Adam et Eve, achèvent de conférer un caractère cyclique à l'immense pièce de 34,574 vers.

Dans les Limbes, les deux premiers êtres humains, et les prophètes de l'Ancienne Loi, se lamentent, attendant leur libération, et aussitôt à leur appel se plaide en Paradis, entre Miséricorde et Justice, le Procès dont nous avons parlé.

Puis c'est, en exécution du jugement édicté par Dieu, l'Incarnation et, correspondant à la jubilation des Anges, la terrible chanson des Enfers irrités :

La dure mort éternelle
C'est la chanson des damnés ;
Bien nous tient à sa cordelle
La dure mort éternelle ;
Nous l'avons desservi telle,
A elle sommes donnés ;
La dure mort éternelle
C'est la chanson des damnés.

Ce joli rythme de sept syllables (le chœur des anges est dans cette strophe de 5 syllabes que reprendra de notre temps d'Annunzio dans *le Martyre de Saint Sébastien*), donne une bonne mesure du talent de l'auteur.

Joseph s'irrite de voir sa femme enceinte et exhale sa fureur

en un monologue qui retrace admirablement ses doutes, sa jalousie, son angoisse. Gabriel le rassure et c'est en toute paix qu'il partira avec elle pour le recensement à Bethléem, où ils ne trouvent qu'un logis « de pauvre value », que Marie occupe, avec le bœuf et l'âne, restés chers à la tradition populaire.

Aux champs cependant s'ébattent les pastoureaux, chantant rondels par alternance, scène de pastorale autrement gracieuse et ouvrée, tout en restant simple et rustique, que celle, assez grossière, de Marcadé. Le mérite de l'auteur n'est pas dans l'invention, mais dans le style :

Est-il liesse plus serie [douce]
Que de regarder ces beaux champs
Et ces doux agnelets paissants
Sautants en la belle prairie

Toute la scène mériterait de devenir classique, tant le dialogue en est alerte, spirituel et bien conduit.

L'Enfant naît et, avec torches et cierges ardant, les anges éclairent l'humble « lieu où gît Notre Dame » et entonnent la *laus* du nouveau-né :

Vertu décorée
Puissance adorée
Vrai Dieu te clamons ;
Ta hauteur prouvée
Ta force éprouvée
Servons et craignons.

Ensuite c'est Notre Dame qui, en décasyllabes, dit la louange, reprise par Joseph sur le rythme sautillant 7,7,3-7,7,7,3. Il y a là un double effort d'harmonisation par les mots et par les notes qui est d'un rare musicien. Cela n'empêche point l'auteur, par un entrelacement du sévère et du comique, que la loi classique de la séparation des genres nous fit perdre pour deux siècles, de reprendre en la développant sa délicieuse pastorale : cette fois, avertis par le *Gloria in excelsis* des Anges, ils songent aux présents qu'ils feront à l'Enfant. Sera-ce la houlette, le

chapelet de fleurs ou le chien, du pain bis ou des châtaignes ? Non, mais un flageolet tout neuf, de deux deniers, dont Il s'amusera et un hochet,

... une hochete
Si tres bien faite que merveille,
Qui dira clic clic à l'oreille ;
Au moins quand l'enfant pleurera
La hochete l'apaisera,
Et se taira pour une pause.

L'Adoration des Bergers n'en est pas moins sérieuse et significative, de même que l'Adoration des Trois Rois, après leur visite à Hérode. Les dons des Mages s'accompagnent d'une sorte de ballade à trois strophes en treizains sur les mêmes rimes où, une fois de plus, et non sans éloquence, l'auteur montre sa virtuosité. Voici la première :

Je te salue, Dieu du ciel glorieux,
Dieu immortel, Dieu sur tous vertueux,
Vrai fils de Dieu, qui créas ciel et terre ;
Je te salue, roi par dessus les cieux,
Monarque seul du monde et tous les lieux
Que cœur humain peut penser ni enquerre.
Je connais bien que notre chair humaine
As pris au corps de la Vierge puraine
Pour racheter tes amis innocents ;
Reçois mon don, si vrai que tu le sens
Offrir de cœur et pour totale somme
Présent te fais d'or, de myrrhe et d'encens,
Toi démontrant Roi, Dieu et mortel homme.

Vient ensuite l'avertissement de l'ange et le départ des rois, qui, cette fois, s'embarquent sur un bateau, petite scène maritime, avec déploiement de manœuvres et accompagnement de mots techniques, innovation qui fut sans doute un des succès de la pièce. La purification de la Vierge, le miracle du vieillard Saint Siméon accourant au devant d'elle, le Massacre des Innocents, la Fuite en Egypte, les lamentations de Rachel et

des mères, le suicide d'Hérode, entrelardés de scènes infernales, le retour en Palestine, la discussion du petit Jésus avec les Docteurs de la Loi, où A. Greban fait un bien fâcheux étalage de ses connaissances théologiques acquises à la Sorbonne, l'inquiète recherche de la Mère qui a égaré son Enfant, terminent la Première Journée sur un résumé prononcé par « l'Acteur » ou Régisseur et sur son invite : « Demain, retournez s'il vous plaît ».

Le Prologue qu'il récite au début de la Seconde Journée, ne laisse point de place à la surprise, résumant exactement aux spectateurs ce qui va se dérouler sous leurs yeux : prédication de Saint Jean-Baptiste, baptême de Jésus, sa tentation par Satan, l'arrestation de l'Annonciateur à l'instigation d'Hérodiade, l'évocation des Apôtres y compris Judas, miracle de l'eau changée en vin, les Marchands chassés du Temple, rencontre de la Samaritaine, résurrection de l'enfant de Lucine, danse de la fille d'Hérode et décollation de Saint Jean-Baptiste.

Jésus guérit ensuite la fille de la Chananée, à laquelle les démons qui la possèdent font dire des sottises et des incongruités, le paralytique à la piscine, et prononce le sermon sur la Montagne qui compte près de deux cents vers. Le public était patient ou peut-être n'écoutait pas ce prédicateur non autorisé et bayait aux corneilles. Le miracle de la multiplication des trois pains et des cinq poissons, effectivement réalisé sur la scène, puisque en 1501 à Mons on y employa « cinq grans pains » et deux poissons, « pour la réfection des cinq mille hommes », l'intéressait assurément bien davantage. Il était plus frappé aussi par l'apparition de Jésus sur le Mont Thabor en vêtements blancs, *sa face resplendissante comme d'or*, entre Moïse et Hélie, tandis que Pierre, Jean et Jacques se sont endormis.

Pour éprouver le nouveau Prophète, les Pharisiens lui amènent Jézabel ou la femme adultère et s'éclipsent un à un, lorsqu'ils voient le prophète écrire sur la terre leurs péchés.

Une autre pécheresse paraît, plus repentante, Madeleine, qui vient oindre les pieds de Jésus, les laver de ses larmes, les essuyer de ses cheveux à la grande indignation de Simon chez qui il prend son repas. Cette scène traitée avec éloquence ainsi que la guérison de l'Aveugle-né annoncent celle où Jésus procédera à son plus grand miracle, et qui marque le mieux son caractère divin : la Résurrection de Lazare. Celle-ci est peinte avec un réalisme qui annonce l'interprétation qu'en donnera Rembrandt le visionnaire.

Lazare, entouré de ses deux sœurs Marthe et Madeleine, est malade en Béthanie et fait chercher le bon prophète, mais qui n'arrivera qu'après la mort et l'ensevelissement du malheureux. Quand Il est là, Marthe se jette à ses genoux et Lui la réconforte en disant :

> Tu dois croire que je suis vie
> Et vraie résurrection :
> Qui croit en moi sans fiction,
> S'il est mort par mort corporelle,
> Il aura la vie éternelle...
> Crois-tu ce que tu as ouï ?

On ne saurait parler une langue plus ferme, plus haute et moins pédante. Avec ce curieux mélange de sentimentalisme et de réalisme, qui constitue la religion populaire du xve siècle, le comique, une fois de plus, se mêle au tragique. A peine avons nous vu, à l'appel de Madeleine, pleurer Jésus, que nous assistons aux efforts des amis de Lazare pour soulever la pierre du tombeau, en s'excitant l'un l'autre, se plaignant de leur peine et se bouchant le nez à cause de l'odeur du cadavre, ce qui n'empêche point le spectateur d'être secoué d'effroi et d'espoir en voyant Lazare sortir dans son suaire, tandis qu'en Enfer les diables, frustrés de leur proie, lancent feu et flammes.

Les Juifs de leur côté s'irritent et conjurent, tandis que Notre-Dame s'inquiète de leurs menaces contre son fils :

Fils, le cœur me fend de pitié
Quand j'ouïs cette parole amère :
Regardez la petite mère
Qui en ses flancs vous a porté ;
Ne me faites pas tel durté
Que je voie gent tant vilaine
Livrer votre nature humaine
A martyre et à passion...

Il ne fallait ici qu'une actrice d'un peu de talent pour tirer d'un public naïf et croyant les larmes après le rire. Cette scène émouvante et si humaine entre la mère, qui n'est qu'une mère, et le Fils, qui n'est pas qu'un fils, étant Dieu aussi et ayant sa mission, se continuera jusqu'à la fin de la pièce, mais avec les interruptions graves ou comiques que commande la technique dramatique médiévale : ici, discussions des Pharisiens sur le nouveau Raby, description de l'Enfer à ses sœurs par le ressuscité Lazare, vieux thème cher au folklore religieux du moyen âge ; repas chez Simon le lépreux ; entrée à Jérusalem parmi les hosannas de louanges et strophes lyriques.

Puis l'ineffable scène continue, de la mère avertissant son fils du danger qui le menace de la part des Juifs, Quelle langue simple et directe, si moderne déjà d'expression qu'elle n'a pas besoin d'être traduite :

Vous voyez qu'il n'y a personne
Qui un morceau de pain vous donne,
Et dussiez-vous de faim périr
Nul ne vous ose secourir.

Et comme il n'écoute (ainsi sont-ils, les fils aventureux !) que sa mission, elle insiste pour qu'il ne ferme pas les oreilles à la voix de sa « mère petite » et s'élève au dramatique :

Vois le ventre qui t'a porté
Vois les mamelles en pitié
Qui t'ont nourri et allaité
Le temps de ta tendre jeunesse,
Et considère ma faiblesse,

Qui jà résister ne pourrait
Au grief deuil qui me surviendrait
A toi voir la mort endurer.

Que donc, s'il ne peut éviter la mort, il s'épargne au moins la douleur, ou qu'il la fasse mourir d'abord ou qu'il la rende « comme pierre insensible ». Rien de cela ne peut être accordé, étant contraire à la prescription divine, et *la Passion* suivra son cours, en paraboles et ergotages d'abord, et bientôt en souffrances, que va entraîner l'infâme trahison de Judas, vendant son Maître pour trente deniers. Elle sera énigmatiquement dénoncée dans l'émouvant repas final ou Cène, où après avoir lavé les pieds à ses disciples, Jésus leur enseigne la Communion sous les deux espèces du pain et du vin :

L'un de mes douze principaux
Qui de sa main osa toucher
Avec moi au plat pour manger,
Me trahira sans nule doute.

Et tous de s'indigner :

Ferai-je vers vous telle offense,
Sire ? qu'il me soit dit ici.

Mais au seul Judas qui profère : « Serez-vous de par moi trahi ? » Jésus répond : « Tu l'as dit » et si le mot a été bien lancé, le public, qui sait, est secoué d'un long frisson. Les maîtres imagiers ou peintres, miniaturistes ou verriers, les tailleurs d'images ou sculpteurs surtout, s'émeuvent, parce que leurs yeux contemplent, dans cette sainte Cène mimée, les places, les costumes et les attitudes qu'éternisera demain leur pinceau ou leur ciseau. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de lire une des rubriques descriptives d'un geste qu'ils perpétueront : « *Ici se couche* [Saint-Jean] *sur la poitrine de Jésus* ». Le Maître l'emmène avec Jacques et Pierre au Mont des Oliviers, les laisse au pied de la colline et, « triste jusqu'à la mort », seul, en prière, face à face avec l'Eternel, exhale ainsi la souffrance

de son âme qui a « aimé son corps » « sur toutes les formes du monde » et mordu au fruit suave de la vie :

Père du ciel, créateur souverain,
De ces beaux cieux ornateur primerain,
Qui tout connais par ton haut présavoir,
Regarde-moi, ton fils doux et humain,
Fort angoissé d'un ennui trop grevain
Qu'il n'est en cœur d'homme de le savoir.
J'aperçois bien la passion honteuse,
La dure mort, la peine dépiteuse
Qui s'apprête pour mon corps consommer.
Ce calice m'est durement amer.
Père piteux s'il te semble possible,
Ote-le moi, qui tant me veux aimer,
Car le goûter me semble moult terrible.
Terrible m'est et la mort plus cruelle
Qu'onques portât créature mortelle ;
Je la connais, je la sens, je la vois,
La déité me la présente telle,
La frêle chair la redoute et sautelle
Et tant la craint que n'a plus que la voix.

La conclusion de cette noble et émouvante prière est la soumission à la volonté divine : « Soit faite donc ta haute volonté ». Jésus retourne à ses disciples qu'il retrouve endormis et, de nouveau, devant cette fragilité humaine renaissent ses angoisses, il sue le sang ; bientôt cependant, c'est la résignation. Dieu en son siège s'émeut de ces alternatives et demande l'avis de ses conseillères, Justice et Miséricorde, que nous connaissons déjà. De ce conflit d'abstractions, Greban a su faire aussi quelque chose de plus humain. Dieu demande à Justice si elle n'est point assez payée par tant de souffrances de Jésus et par ses larmes de sang, et Miséricorde s'unit à Lui. Ainsi est personnifié le conflit en l'Éternel, de ses sentiments contradictoires à l'égard de l'homme et du Fils de l'Homme : l'ange Saint Michel ira consoler Jésus, qui le remercie du céleste réconfort qu'il lui a ainsi apporté.

L'arrestation de Jésus dénoncé aux Juifs par le baiser du traître ne tarde pas à se produire. Pierre coupe à Malchus l'oreille, que Jésus lui replace et, ensuite, fuite éperdue des disciples, reniement de Saint Pierre et de Saint Jean, qui suivent de loin le cortège.

Avec une verve de Cour des Miracles, Greban a développé les hideux épisodes des bourreaux d'Anne, Dentart, Roullart Gadifer, bourrant leur prisonnier de horions et accompagnant chaque coup de leurs quolibets. Il est temps que l'Acteur ou régisseur y mette fin en concluant par quelques paroles le *second jour de la Passion Notre-Seigneur Jésus-Christ.*

La première *Journée* correspondant à une matinée [de là notre mot] et une après-midi, avait été vouée à la chute de l'homme, à la naissance du « Rédempteur » et à ses jeunes années, la seconde à sa vie terrestre, la *tierce Journée* le sera à la Passion proprement dite et à la mort. L'œuvre reste, malgré ses dimensions, parfaitement ordonnée et équilibrée.

Conduit devant Caïphe, Jésus n'oppose à son persécuteur d'abord que le silence, et ne le rompt que pour affirmer qu'il est Christ, fils de Dieu, « qui des prophètes est prédit », et qu'il sera assis à la droite du Père. Il n'en faut pas plus pour que les Pharisiens décident sa mort et le conduisent à Pilate, tandis que Judas, pris de remords, va rapporter les trente deniers de la trahison et que Saint Jean avertit Notre Dame de ce qui se trame. Ainsi la douleur de la mère accompagne de sa plainte la souffrance du Fils. A Pilate qui dans son Prétoire, seul à seul, l'interroge, Jésus répond : « Mon règne n'est pas de ce monde », et est renvoyé devant Hérode le tétrarque en tant que Galiléen. Tandis que Claquedent l'y conduit, les diables, qui dans cette pièce font la contre-partie de Dieu, intervenant comme lui dans la marche de l'action, de telle sorte que l'humain Lignage se trouve tiraillé entre ces deux puissances, envoient à Judas, Désespérance, et, entre elle et lui, s'engage ce tragique dialogue :

Méchant, que veux-tu que je fasse ?
A quel port veux-tu aborder ?

JUDAS

Je ne sais ; je n'ai œil en face
Qui ose les cieux regarder.

DÉSESPÉRANCE

Si de mon nom veux demander,
Briefment en auras démontrance.

JUDAS

D'où viens-tu ?

DÉSESPÉRANCE

Du parfont d'Enfer.

JUDAS

Quel est ton nom ?

DÉSESPÉRANCE

Désespérance.

JUDAS

Terribilité de vengeance,
Horribilité de danger,
Approche et me donne allégeance,
Si mort peut mon deuil alléger.

Judas pense que son Maître pourrait encore lui pardonner, mais elle lui rappelle l'étendue de son forfait. Il pourrait recourir à la douce Vierge Marie. Comment ? répond Désespérance :

Car qui blesse le corps du fils,
Le cœur de la mère le sent.

Et la confession, et ce repentir qui le cœur lui fendit, ne peuvent rien ? Rien, ce qu'il lui faut ce sont ces instruments qu'elle lui montre, son rasoir et son grand couteau, dagues et poinçons, cordes et nœuds coulants pour une prompte pendaison, et c'est cette mort là qu'il choisit, non sans avoir une der-

nière fois, exhalé sa rage et sa plainte en cette terrible imprécation :

Haute tour de désespérance
Bastillée de cris piteux,
Couverte de pleurs dépiteux,
Enclose de mur perdurable
Forgé et fait de main de diable,
Fossoyée de puits profonds,
D'abîmes sans rive ni fonds,
Attends-moi, terrible manoir :
Par dedans toi m'en vais manoir ;
Attends moi, très horrible gouffre,
Car sans fin en l'éternel souffre
Vais mourir de mort douloureuse ;
Attends-moi, chartre rigoureuse,
Fourneau rouge de feu ardent,
Fosse de serpents abondant,
Rivière de puant bourbier
Par dedans toi plonger m'en vais.

Cette scène de Judas et de Désespérance me semble une des plus belles de notre théâtre et est de celles où, dans ce mystère, l'enseignement moral s'allie le mieux à l'effet dramatique, car le crime de Judas est moins d'avoir trahi que d'avoir désespéré du pardon, et c'est ce que Lucifer conclut, après avoir reçu de ses diables cette âme si noire.

A Hérode, Jésus n'oppose que le plus dédaigneux silence, et celui-là le renvoie à Pilate, qui cherche en vain à apaiser la colère des Juifs en délivrant le larron Barrabas. Le prévôt n'y réussit point non plus en faisant cruellement fustiger de verges l'Innocent par ses bourreaux, qui, par dérision, tout sanglant, lui mettent sur la tête une couronne d'épines, le saluent roi des Juifs et lui crachent au visage. L'épisode est si odieux et traité avec tant de réalisme qu'on a peine à comprendre qu'un public croyant et prompt à l'illusion en ait supporté la vue. En vain Pilate lance-t-il son *Ecce homo* :

Quel douleur pouvez-vous plus faire
A ce pauvre homme ? Qui vous meut ?

Il souffre tant que plus n'en peut...
Il est déjà mort, autant vaut,
C'est un pauvre homme raffolé,
Tout démembré, tout affolé
Qui n'attend que la mort le happe.

Sa fin est proche, le Paradis s'exalte, le Limbe exulte, l'Enfer s'agite et, pour parer le coup qui le menace et le privera de ses prisonniers, il suscite à la femme de Pilate une vision pour lui conseiller de détourner son mari de condamner Jésus. Sur les instances forcenées de Caïphe et de sa bande, le prévôt cependant prononce la crucifixion, mais, se faisant apporter par Barraquin *bassin et touaille*, se lave ostensiblement les mains du sang de cet innocent. Dismas, *bon larron*, et Gestas, *mauvais larron*, partageront le sort du Prophète, la croix de celui-ci sera seulement plus grande et plus lourde. Après le forgement des clous par *le Fevre*, c'est la Montée au Calvaire, parmi les pleurs des Filles de Sion, que rejoignent bientôt, conduites par Joseph d'Arimathie, Notre-Dame et les trois Maries. Sur le linge dont Véronne l'essuie, la Sainte Face reste imprimée, et Simon est requis de force pour soulager Celui qui succombe. Puis, malgré les cris et les lamentations des Saintes Femmes, les bourreaux lient le Roi des Juifs sur la croix, qu'à grand effort ils redressent au rythme de leur refrain : « Amont, amont, hale bois, hale ! » Tandis que Dismas se repent, et que Gestas forcène, Jésus prononce une à une, d'abord en latin, en français ensuite, les suprêmes paroles que lui prêtent les évangiles synoptiques, pendant que Notre-Dame éclate en une plainte lyrique, où le rythme des vers varie avec le désordre de la douleur. On voudrait ici un peu moins de science prosodique et une notation plus nue de la souffrance maternelle. Voici pourtant des strophes à citer :

Fasse la mort du pis qu'elle pourra,
Pende ton corps si haut qu'elle voudra,
Jà séparer de toi ne me saura
Pour quelque peine.

Si ton corps pend en cette croix hautaine,
Mon âme y pend par pitié qui m'y mène,
Et n'as sur toi plaie tant soit grevaine
Que je ne sente.

Au *Pater in manus tuas, commendo spiritum meum*, « *ici encline Jésus le chef et rend l'esprit ; et doit trembler la terre, les pierres se fendre, plusieurs morts ressusciter ; le voile du temple doit partir et rompre en deux*, tandis que Notre-Dame tombe pâmée sous la Croix. » La scène est admirable, les peintres l'ont fixée sur leurs panneaux. Le chœur des anges s'élève, les clameurs des démons y répondent, mais en vain, car à l'*Attollite portas*, leurs portes s'effondrent quand la croix de l'Esprit de Jésus y a frappé. Il emmène les Prophètes hors des Limbes « *tandis que font grand tempête les diables* ». Ils n'auront, pour se consoler, que l'âme du mauvais larron, que Satan leur amène, tandis que Saint Michel emporte celle du bon larron en Paradis, et que le sang du Crucifié, jaillissant sous la lance de l'aveugle Longis, lui rend la vue.

Joseph d'Arimathie et Nicodème, après avoir acheté l'un à la Marchande de Soie un linceul, l'autre à l'Épicier, de la myrrhe et de l'aloès, procèdent, ainsi que, plus tard, sur la célèbre toile de Rubens, à la Descente de Croix et ensuite au milieu des lamentations de Notre-Dame *tenant Jésus sur son giron*, à la Mise au tombeau :

Mon enfant, ma tendre portée,
Tu me laisses déconfortée,
Absentée
Démontée
De tout bien qui me peut venir.

A peine le Corps est-il mis *dans le Monument*, que surviennent les Pharisiens pour y apposer quatre gardes et en sceller la pierre, et c'est la conclusion du *tiers jour de la Passion Notre-Seigneur Jésus-Christ*.

Nous terminerions sans doute là le drame par la fin du héros,

mais il ne faut point oublier ses origines liturgiques et catéchétiques. L'essentiel n'est point la mort, c'est la Résurrection. Voilà pourquoi la *Quarte Journée* sera consacrée tout entière à la démontrer *par dits*, *par faits* et *par personnages*. Tandis que les Juifs font arrêter Joseph, Marie Madeleine, Marie Jacobi, et Marie Salomé, après avoir acheté leurs parfums et leurs *oignemens* au traditionnel *Mercator*, se rendent au tombeau, d'où Jésus est ressuscité, d'entre les gardes endormis, avec sa croix vermeille, laissant deux anges « *assis sur la pierre du Monument* ». Ce sont eux qui consolent les Femmes désolées de ne plus trouver le Corps qu'elles sont venues oindre et qui les envoient à Pierre et à Jean pour que, ceux-ci aussi, viennent se persuader du Miracle de la Résurrection. Jésus apparaît encore à Madeleine vêtu en jardinier, puis *s'évanouit*, ensuite il se présente aux trois Femmes, qui lui baisent les pieds, et à Pierre, puis aux disciples, puis à Joseph d'Arimathie qu'il tire de sa prison. Les Juifs s'affolent et plus encore, quand ils apprennent des chevaliers gardiens du Tombeau que celui-ci est vide. En vain achèteront-ils leur silence, la nouvelle se répand, surtout après que Jésus se sera révélé encore à Cléophas et Luc, pèlerins d'Emmaüs[1], à Thomas l'incrédule, et aux Apôtres encore pour la Pêche Miraculeuse. Enfin, les ayant réunis et exhortés une dernière fois, il monte au ciel avec quelques anges, qui, dans le haut siège de Paradis, viennent un à un l'adorer en chantant, tandis que l'Enfer hurle de douleur et de rage. Ce devrait être une bonne fois la fin de l'immense pièce, s'il ne fallait encore que le Saint-Esprit ne descende en langues de feu sur les Apôtres et si, dans une *Moralité finable*, qui se joue en Paradis, le *Procès de Paradis* ne devait se terminer dans la réconciliation et le baiser de Miséricorde et de Vérité, de Paix et de Justice, suivis du Prologue final et total.

1. Cf. *La scène des Pèlerins d'Emmaüs*, que j'ai publiée dans les *Mélanges Wilmotte*, 1910, t. I.

J'ai tenu à analyser longuement cette pièce pour en bien montrer le contenu et faire voir comment l'auteur avait exploité et mis en scène la Vulgate, Ancien et Nouveau Testament, en les historiant par la légende et en les interprétant par la théologie et la Morale. Peu original quant au fond, puisque presque tous les faits figurent déjà, non seulement dans les récits des Saintes Écritures, mais aussi chez son prédécesseur Marcadé, auteur de *la Passion* d'Arras, auquel il a emprunté également le Procès de Paradis, unité morale du drame, Greban a fait surtout œuvre d'écrivain quant aux sentiments, quant aux caractères et quant au style. L'amour de Dieu et surtout de Jésus pour l'Humain Lignage, l'amour sublime de la Mère pour le fils circule à travers la pièce et la réchauffe de sa flamme. Par opposition, la rage de l'Enfer s'y traduit en accents où la haine s'exaspère du regret de l'amour perdu. Ainsi du dialogue de Désespérance et de Judas.

Si le protagoniste n'est pas aussi vivant et aussi humain que nous le voudrions, cela tient à ce qu'il est en même temps un Dieu et, pourtant, devant sa Mère il n'est souvent qu'un fils, un fils que sa mission force à être dur ; et, au Mont des Oliviers, devant son Père il n'est plus qu'un pauvre mortel grelottant de souffrance et angoissé devant la mort, sentiment que Vigny retrouvera. Joseph, Notre-Dame, Jésus, Madeleine, Judas, de même que Pilate et Caïphe sont donc des personnages bien vivants, des caractères, que meut leur propre psychologie, et qui ne sont pas uniquement les jouets de la volonté divine.

Mais ce qui fait surtout le mérite d'une pièce en quatre actes démesurés, dont nous connaissons à l'avance le dénouement, comme d'ailleurs les auditeurs athéniens des tragiques grecs dans les légendes mythologiques sur lesquelles ceux-ci concouraient, c'est le style. G. Paris a écrit dans sa préface (p. XVI) : « C'est un ouvrage considérable, travaillé, mais où il est impossible de reconnaître du génie ou même un talent

remarquable ». Ce n'est pas notre avis, ce ne sera pas non plus celui du lecteur à qui nous avons fourni assez d'extraits tirés de l'original, pour qu'il puisse se rendre compte de l'élégance, de la souplesse et de l'efficace d'un style, que gâtent seulement parfois trop de connaissances, trop de métier, trop de jonglerie de mots et de syllabes, défaut des vieux rhétoriqueurs et attribuable à leur souci de la tabulature. Il n'en demeure pas moins qu'il y a là un effort littéraire considérable et de haute valeur, accompagné d'un effort musical et scénique équivalent, qui valut à son auteur une réputation méritée et la bonne fortune d'avoir donné à l'auguste drame, dont s'émouvaient les foules, sa forme définitive pour plus d'un siècle.

Non pas complètement cependant, car au bout de quelque trente-cinq ans, après l'avoir joué bien des fois, on voulut le « retaper à neuf », si j'ose dire, pour le mettre au goût du jour. J'ai déjà montré, à propos des Pastorales précédant l'Adoration des Bergers, comment, fidèle à une tradition que le drame liturgique lui-même n'avait pas ignorée, Greban avait su faire une large place à l'élément comique, en un sujet où on ne l'attendait guère. Le goût de l'abondance et de la truculence, perceptible dans l'ornementation architecturale du flamboyant, non moins que dans les styles littéraires, fit que, au plus grand plaisir des badauds et, pour la première fois à l'occasion de la représentation d'Angers en 1486, le scientifique Docteur Jehan Michel voulut développer dans ce sens l'œuvre de son prédécesseur.

A coup de ciseaux et à coup de pinceaux, il tailla d'une part et surchargea de l'autre, retranchant toute la Genèse, la Chute de l'homme, non moins que la Nativité, traitant à part la Résurrection, éliminant le trop scolastique Procès de Paradis et faisant commencer la pièce au baptême de Jésus par Jean-Baptiste pour la terminer par la Mise au Tombeau. Par contre que d'additions ou de restitutions savoureuses : les

amours incestueuses de Judas, nouvel Œdipe, meurtrier de son père Ruben et époux de sa mère Ciborée, la mondanité de Lazare, grand chasseur qui apparaît « en état de chevalier » avec sa meute et son faucon au poing, les absurdités et obscénités de la démoniaque, la mondanité de Madeleine.

Les curieuses scènes consacrées à celle-ci suffiront à donner une idée de la manière pittoresque et plaisante de Jean Michel. Elles débutent par les reproches de Marthe à sa sœur Madeleine, qu'elle trouve en compagnie de ses servantes Pérusine et Pasiphée et occupée à manier les joyaux qu'elle a tirés de ses coffres. La « ménagère » éclate :

Vous vous donnez à tous péchés,
De tous vilains faits approchez
Et faites tant de deuil à tous
Que nous en sommes mal couchés
Et tous nos parents reprochés
Seulement pour l'amour de vous

MADELEINE

Seulement pour l'amour de vous
Ma sœur, je voudrais à tous coups
A votre volonté complaire ;
Ceux qui parlent de moi sont fous
Et quand de parler seront saouls,
A moins ne peuvent que se taire.

MARTHE

A moins ne peuvent que se taire
Quand vous cesserez de mal faire
Et que la bouche leur clorez,
Mais quand vous penserez parfaire
Vos délits [plaisirs] pour au monde plaire,
Rien que reproche vous n'orrez [entendrez].

MADELEINE

Rien que reproche vous n'orrez
Et jamais honneur ne verrez
A homme qui est mal parleur.

Si mes plaisants faits abhorrez,
Le danger pour moi n'encourrez,
Souciez-vous de vous ma sœur.

On ne saurait imaginer de meilleur dialogue de comédie surtout à cause de la reprise si plaisante du vers final de la réplique précédente par la partenaire qui l'interprète à sa façon et le « Souciez-vous de vous ma sœur » ne déparerait point une pièce de Molière.

La syndérèse ou conversion de la Madeleine est par contre de la plus belle invention dramatique. Des fenêtres de son château elle considère la foule des Juifs venant du sermon de Jésus :

Et d'où vient tant de populaire
A si grand flotte ?

TUBAL

Nous venons
D'ouïr les fructueux sermons
De Jésus le très grand prophète.

MADELEINE

J'ai tant veü faire la fête
De lui, mais dites vérité,
Est-il homme d'autorité ?
Que sait-il faire ?

GÉDÉON

Tous miracles,
Guérir fols et démoniacles
Les sourds ouïr, muets parler,
Aveugles voir, boiteux aller...

MADELEINE

Parle il point de choses joyeuses
En ses sermons ?

TUBAL

Hélas ! oui

MADELEINE

Comment ?

TUBAL

Chacun est éjouï
D'ouïr sa très douce éloquence.

MADELEINE

Est-il de fort belle apparence
A le voir ?

ABACUC

Il est haut et droit
Sage, rassis, constant et froid.

MADELEINE

Bien formé ?

GÉDÉON

Le plus beau du monde !

MADELEINE

Quelle face a il ?

TUBAL

Longue et ronde.

MADELEINE

Et quel âge ?

ABACUC

Trente et deux ans.

MADELEINE

Barbe et cheveux ?

GÉDÉON

Longs et duisans,
Un peu crêpés et colorés.

MADELEINE

Et de quel teint ?

GÉDÉON

Un peu dorés.

MADELEINE

La couleur ?

ABACUC

Vermeillette et brune :

MADELEINE

Les yeux ?

TUBAL

Clairs comme belle lune...

A ce portrait, la belle coquette imagine une proie à conquérir et elle se rend à son sermon, en la plus somptueuse parure, accompagnée de ses deux suivantes. Le prophète parle et cependant, scène muette, la Madeleine, « sur un carreau assez loin du peuple » fait ses mines séductrices, puis, à la fin, elle-même séduite, éclate en pleurs de repentir. L'inspiration est vraiment heureuse et digne d'être mieux connue. Yvette Guilbert, de notre temps, l'a jouée dans ses restitutions de notre passé poétique.

Il est un point encore, et d'importance, sur lequel « très éloquent et scientifique docteur Maître Jean Michel » innova. « *Joué à Angers moult triomphanment et somptueusement en l'an mil quatre cent quatre vingt et six* », dit l'*incipit* de l'incunable renfermant son mystère, ce qui doit s'entendre d'une mise en scène très perfectionnée dont les longues didascalies portent la trace, mais ont-elles bien été exécutées et ne sont-elles pas pareilles à celles du *Martyre de Saint Sébastien* de G. d'Annunzio, pour lesquelles l'exécution matérielle est restée fort inférieure à la description lyrique du poète ? Nous l'ignorons en ce qui touche Angers, mais ce que nous savons, c'est que l'œuvre de Jean Michel s'est répandue à travers la France et que, souvent combinée, du moins pour le commencement, qui manquait, avec celle de son prédécesseur Gréban, elle a été jouée avec succès et avec éclat, notamment à Amiens en 1500.

Ce que nous savons encore, mais ce que nous n'avons appris que depuis peu, c'est comment cet exemple fut suivi par ceux de Mons en juillet 1501. J'ai eu la bonne fortune en effet de retrouver dans cette ville les cahiers manuscrits ayant appartenu aux metteurs en scène et qui ont servi à une représentation solennelle de huit jours consécutifs, matinée et après-midi, et de pouvoir contrôler l'exécution des prometteuses rubriques par le mémoire des débours faits par la municipalité pour leur exécution ; l'un et l'autre de ces documents capitaux pour l'histoire du théâtre sont maintenant publiés : *Le Livre de Conduite du régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501* (Strasbourg, Istra ; Paris, Champion, 1925, in-8°). En les lisant on est stupéfait de la préparation minutieuse de cette longue représentation unique, du soin avec lequel sont réglés les entrées en jeu des personnages, leurs costumes, leurs mimiques, leurs gestes, la construction de la scène et la plantation des décors.

Imaginez un *hourt* ou échafaud formé d'immenses tréteaux érigés au Marché ou à la grand'Place de Mons, sur une quarantaine de mètres de longueur et une profondeur du quelque huit mètres, en face, les alignements des bancs du parterre suivis des gradins des galeries, eux-mêmes dominés par les loges des privilégiés de marque. Sur le « plateau » ainsi constitué, sont plantés les décors de toiles peintes, montées sur châssis et poteaux et juxtaposés entre les deux maîtresses pièces, sises l'une à gauche, l'autre à droite du spectateur, le Paradis et l'Enfer, vision symbolique, car de l'un à l'autre est ballottée au gré de son libre arbitre, des inspirations célestes et des tentations diaboliques, la destinée humaine. Sur ce Paradis qui domine la scène, tel un premier étage à encorbellement, a porté le meilleur effort des *imagiers* et *tailleurs d'images*. Dieu le père y siège en permanence — robe impériale de pourpre, barbe blanche, couronne d'or — tandis qu'autour de lui tourne

une immense roue chargée d'anges de bois qui paraissent, comme dans le *Paradiso* de Dante, célébrer sa louange. A l'autre extrémité des « échafauds », réplique grotesque de cette sainte figure, un Lucifer enchaîné, tordu et grimaçant, trône sur la plateforme de la forteresse d'enfer, tandis que, d'une roue mouvante chargée de damnés, s'échappent des cris d'horreur et de blasphème. Elle est défendue par des canons, car l'anachronisme n'arrête point les gens du moyen âge. A l'étage inférieur, sur le plan des échafauds, s'ouvre le *Limbe* où attendent les Pères et baye l'horrifique Gueule ou Crapaut d'Enfer à travers laquelle on aperçoit les diables jetant les damnés à la chaudière. Le déploiement de feux et de flammes de cet horrible lieu a contraint de le construire en maçonnerie, hérissée de racines, qui lui font une chevelure de Gorgone [1].

Entre le Paradis et l'Enfer se dressent, non pas toujours à l'alignement les uns des autres, mais souvent dans le désordre zigzagant d'une rue médiévale, les divers *lieux* ou *mansions* où se transportent les acteurs, suivant l'épisode qu'ils ont à figurer : Paradis terrestre, garni d'arbres et de fruits véritables, cerises et pommes, le Temple et son pinacle, au sommet duquel Jésus est transporté par l'artifice du Démon, le Mont Thabor, qui est celui de la Transfiguration, pourvu à l'intérieur, comme le Paradis, de plates-formes, d'un treuil, de cordes et de poulies, de tours et de châteaux, et enfin, fort goûtée des badauds, la Mer, bassin rempli d'eau capable de supporter un petit navire avec ses rameurs.

Mais cela n'est point assez, car ce n'est pas cinq à six *lieux* comme en présente la Miniature de Fouquet reproduite *in fine* et qui date du milieu du xve siècle, ni une douzaine comme en montre celle de Cailleau, pour la *Passion de Valenciennes en 1547*, que postule le *Mystère joué à Mons en 1501*, mais environ soixante-dix.

1. Cf. D. C. Stuart, *The Stage setting of Hell*, dans *Romanic Review*, juillet-sept. 1913.

Montait-on de nouveau décors pendant les entr'actes de midi ou durant la nuit ? Point du tout. On se bornait à faire servir le même à plusieurs fins. « *Et depuis en avant* », dit à l'occasion, une des rubriques du *Livre de Conduite*, « *le logis de Marie et de Jésus à trente ans se fera, si on veut, au logis d'Adam.* » Comment le public s'y reconnaît-il ? Simplement par un de ces immenses *brevets des lieux sur le hourt* ou écriteaux, dont Me Jehan Portier traça, de sa plus belle écriture, quatre-vingt-dix-huit, et qui l'informeront de ce changement d'affectation.

Les *dessous* de la scène sont aussi compliqués que le dessus. Ce ne sont que *fosseries* par lesquelles, au moyen de trappes, peuvent disparaître soudainement les personnages, mais leur emploi est plutôt du ressort du machiniste que du régisseur. Le développement de la machinerie, confiée à deux spécialistes de Chauny, maîtres Guillaume et Jehan Delechière, n'est pas moins remarquable que celui de la décoration. *Secrets*, dit un chroniqueur, « capables d'être pris par la populace, pour enchantements » : apparitions des anges descendant du Paradis *celestiel*, meurtre de Caïn, déluge représenté au naturel, décollation de Saint Jehan-Baptiste, Transfiguration de Jésus au Mont des Oliviers, Ascension, tonnerres en Enfer, que de triomphes pour les *députés aux secrets* ou machinistes, pourvus d'un mémoire marquant le moment de leur intervention. N'imaginez pas cependant trop de perfection surtout dans les effets de lumière, difficiles à réaliser en plein jour et remplacés par l'emploi assez étrange de la couleur. L'ange au Sépulcre doit avoir le visage brillant. Aussi, commande la rubrique : « *Nota d'avertir un peintre d'aller en Paradis pour peindre rouge la face de Raphaël, et devra Raphaël avoir la face toute rouge de peinture qu'un peintre lui fera,* » ce qui ne laisse pas d'être un peu comique.

Précis en ce qui touche les machinistes, le *Livre de Conduite du Régisseur* l'est autant en ce qui concerne les allées et venues

des acteurs (je ne dis pas les entrées et sorties, car, le plus souvent, ils attendaient assis sur un banc, face au public, que leur tour de parole vînt). J'en trouve un exemple amusant dans cette rubrique de la Tentation :

Lors s'en va Lucifer en Paradis terrestre en forme de serpent. Et est à noter que le personnage de Lucifer ne se bouge d'Enfer, jasoit qu'il [quoi qu'il] *ait dit cy dessus ; mais est un autre personnage qui fait le serpent et doit aller à Eve, pour ce que Lucifer ne serait point assez à temps mis en forme de serpent.*

Qui étaient ces acteurs à qui il fallait intimer ces précises et souvent naïves injonctions ? Des amateurs appartenant à toutes les classes de la société, nobles, bourgeois, ouvriers, prêtres séculiers et réguliers aussi bien que laïcs, dont le *Livre de Conduite* a préservé les noms, hommes et femmes. Peu de femmes cependant, car le Mystère, de même que la tragédie grecque, garde trop d'attaches religieuses pour tolérer leur immixtion. Cependant c'est la petite Waudru Delenerle qui joue Marie a xiv ans et Florence-Salomé, fille d'Hérodias. Mais on n'est pas peu surpris de voir Colart Olivier apparaître en Élisabeth enceinte, puis en Saint Jean l'Evangéliste, et Colin Rifflart jouer Ève, ce qui, avant la feuille de figuier surtout, ne laisse pas de faire difficulté.

On voit donc que, d'une part, dans une pièce où, suivant la formule de Boileau, un personnage « enfant au premier acte est barbon au dernier », un même rôle, comme celui de Notre-Dame ou de Jésus à leurs différents âges peut être confié à plusieurs acteurs et que, d'autre part, un même acteur peut remplir plusieurs rôles. En sorte qu'aux 350 environ de l'immense pièce suffisent quelque 150 acteurs, sans compter les *personnages sans parler*, les poupées ou *enfants fustifs* (de bois), figurant les enfants en bas âge, et les animaux : poissons de la Création, pigeon de l'arche, l'âne et le bœuf de la crèche, pour qui des faix d'herbe sont prévus.

Ces acteurs, bien qu'amateurs, on les voit, comme en Angle-

terre, se former à Mons en compagnies, déterminées par leur siège habituel : Compagnie infernale, Compagnie célestiale qui ne se confondent point, même dans le choix des cabarets où ils se restaurent et se rafraîchissent aux frais de la commune, ce qui constitue leur seul salaire. *Le Compte des Dépenses* prévoit quelque part : « A Dieu le Père... donné un pot de vin de cinq sols » !

C'est que le service de tous était gratuit, se faisant pour la plus grande gloire de Dieu et la joie du spectacle. L'homme a toujours aimé réduire le monde à la scène, et il faut bien avouer que jamais il n'y a mieux réussi qu'au moyen âge.

A nulle époque, pas même à celle du théâtre grec du ve siècle avant J.-C., on ne peut rencontrer une pareille harmonie préétablie entre le sujet traité sur la scène et les préoccupations spirituelles et morales du public. Le drame qui se joue devant lui est celui qui l'intéresse le plus, étant celui de son salut éternel. Le sacrifice de l'Homme-Dieu auquel il assiste, est la répétition de celui qui, au temps lointain de Sion, assura sa rédemption. Il le sait, il l'a appris au catéchisme, on le lui a redit au sermon, et maintenant ses yeux d'initié, qui sont aussi des yeux de curieux, le voient. Elles sont saignantes, les plaies, gémissantes, les souffrances du Crucifié, ineffables, les harmonies des sphères célestes, hurlantes, les tortures des damnés.

Ainsi à son âme primesautière, sa destinée même se trace et se déroule en langage de voix et de gestes, par l'instrument d'hommes qui sont tout près de lui, parents, frères, sœurs, amis, qu'il admire, mais ne reconnaît point sous leurs somptueux vêtements d'un jour, leur perruque et leur maquillage.

Le drame est grand puisqu'il embrasse l'histoire du monde et l'histoire de l'homme, tout le tragique et tout le comique de la vie, et que le décor est la terre et le ciel, le supraterrestre et l'infraterrestre, le Paradis et l'Enfer. Mais justement il est trop grand et bientôt cesse d'être à l'étiage de l'homme, qui est

limité, et de l'art humain, qui ne peut être que concentration, ordre, mesure.

Plus on avance dans le XVIe siècle jusqu'à la date de 1541 qui est celle de la représentation à Paris du *Mystère des Actes des Apôtres* en quarante jours, jusqu'à celle de 1547 qui est celle de la représentation du *Mystère de la Passion* à Valenciennes, jusqu'à celle de 1548, qui est celle de l'Arrêt du Parlement de Paris interdisant les jeux de *la Passion*, à la veille de l'avènement de la Pléiade et de la Tragédie Classique avec la *Cléopâtre captive* de Jodelle (1553), plus on constate cet étirement du texte dans l'indéfini et dans l'inorganique, plus on assiste à un développement de la mise en scène qui montre la forme extérieure l'emportant sur le fond, le phénomène étouffant le noumène. Ainsi du gothique flamboyant du XVe siècle, à l'église de Brou par exemple, relativement au sobre ogival du XIIe siècle, à Notre-Dame de Paris. La grande réussite du moyen âge dans l'expression de son idéal restera la cathédrale, qui a, dans sa conception, dans sa construction et dans son ornementation, les mêmes qualités de ferveur, d'élévation, de symbolisme, et, dans le détail, de truculence, que le mystère, mais avec une mesure, qu'imposent d'ailleurs la résistance des matériaux et les nécessités économiques.

Ce qui nuit au Mystère pour prendre rang dans les grands drames qui s'imposeront perpétuellement à l'admiration du monde occidental, c'est de n'avoir point su se borner, c'est d'avoir voulu embrasser d'une seule vue et d'une seule étreinte toute l'histoire de l'Humain lignage et de l'Univers, c'est d'avoir proposé à l'homme un théâtre de Dieu. Or Dieu étant l'Univers prenant conscience de lui-même, il n'est pas possible de ramener ce macrocosme au microcosme de la scène, même si le Dieu s'est fait homme. Partant, c'est dans la mesure où Jésus est un homme que, dans *le Mystère de la Passion*, il nous émeut et nous séduit, mais davantage nous attire sa mère, quand le réalisme d'un Greban lui prête des sentiments si

naturels, ou davantage aussi nous intéresse un Judas dont les malheurs, la lâcheté, la vilenie et l'âcre repentir participent de la faiblesse et de la méchanceté de l'homme. Et il en est ainsi à Oberammergau encore. Dire qu'il a manqué au théâtre du moyen âge cette rencontre du sujet et du génie, qui est la formule du chef-d'œuvre, n'est pas assez ; il paraît plus juste d'affirmer qu'il a tenté une synthèse impossible, essayé d'une entreprise désespérée : figurer sur les échafauds de la place publique, au cœur de la cité et sous le ciel de Dieu, l'œuvre du Créateur, mais que cette entreprise a laissé des ruines encore imposantes et qu'elle était digne de l'époque qui conçut et réalisa en la personne de l'Italien Dante : *La Divine Comédie*.

BIBLIOGRAPHIE

CHAMBERS (E. K.), *The mediaeval Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903, 2 vol. in-8°.

CLÉDAT (L.), *Le Théâtre en France au Moyen Age*, Paris, Lecène, Oudin, 1896, in-8.

COHEN (G.), *Histoire de la Mise en Scène dans le Théâtre religieux français du Moyen Age*, 2e édition, Paris, Champion, 1926, un vol. in 8°. (Les 56 premières pages mettent au courant des travaux les plus récents).

— *Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Strasbourg, Istra et Paris, Champion, 1925 in-8°.

CREIZENACH (W.), *Geschichte des neueren Dramas*, t. I, Halle, Niemeyer, 3e éd. 1920, in-8°.

JEANROY (A.), *Le théâtre religieux en France du XIe au XIIIe siècles*, Paris, de Boccard, 1923, in-12.

PETIT DE JULLEVILLE (L.), *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, 2 vol. in-8°.

ROY (E.), *Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle*, Paris, Champion, 1903, 2 vol. in-8°.

SEPET (M.), *Les Origines catholiques du Théâtre moderne*, Paris, Lethielleux, 1901, un vol. in-8°.

TABLE DES PLANCHES

PL. I. Les Trois Maries au Tombeau. Manuscrit provenant de la Bibliothèque de Reichenau (XIIe siècle).

PL. II. Bas-relief du Jugement Dernier. Cathédrale de Bourges. (*Photo Archives Photographiques*).

PL. III. Jean Fouquet : Le Martyre de Sainte Apolline. Miniature. Musée Condé (Chantilly). (*Photo Giraudon*).

MIRACLES DE NOTRE-DAME

(*Manuscrit français 819 de la Bibliothèque Nationale*)

PL. IV. 1. Comment Notre-Dame délivra une abbesse qui était grosse de son clerc.

2. La Femme du Roi de Portugal.

PL. V. 1. Nativité.

2. Saint Guilhem du Désert.

MIRACLES DE NOTRE-DAME

(*Manuscrit français 820 de la Bibliothèque Nationale*).

PL. VI. 1. Comment Notre-Dame garda une femme d'être arse.

2. Robert le Diable.

PL. VII. 1. Miracle de la Fille d'un Roi.

2. Miracle du Roi Clovis.

PL. VIII. Saint Alexis, le Pauvre sous l'escalier.

MYSTÈRE DE LA PASSION D'EUSTACHE MARCADÉ

Premier quart du XVe siècle

(*Manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*).

PL. IX. Procès de Paradis.

PL. X. Justice et Vérité.

PL. XI. Dieu, Saint Gabriel et Saint Michel.

PL. XII. Annonciation.

PL. XIII. Diables.

PL. XIV. Visitation.

PL. XV. Ébahissement de Joseph en voyant Marie enceinte.

PL. XVI. L'Empereur et le Messager.

PL. XVII. Naissance de Jésus.
PL. XVIII. Annonce faite aux Bergers.
PL. XIX. Adoration des Bergers.
PL. XX. Gueule d'Enfer.
PL. XXI. Circoncision.
PL. XXII. Jaspar, roi d'Arabie.
PL. XXIII. Les Rois chez Hérode.
PL. XXIV. Les clercs du roi Hérode.
PL. XXV. Adoration des Rois.
PL. XXVI. Avertissement de l'Ange.
PL. XXVII. Danse de la Fille d'Hérode.
PL. XXVIII. Mondanité de la Madeleine.
PL. XXIX. Maladie de Lazare.
PL. XXX. Pendaison de Judas.
PL. XXXI. Prologueur.
PL. XXXII. Miracle de l'Aveugle Longin.
PL. XXXIII. La vieille Hedroit forgeant les clous de la croix.
PL. XXXIV. Mise au Tombeau.
PL. XXXV. Gabriel devant la Porte des Enfers.
PL. XXXVI. Le Marchand de Parfums.
PL. XXXVII. Les Trois Maries au Tombeau.
PL. XXXVIII. Assaut de Jérusalem.
PL. XXXIX. Triomphe de Vespasien et de Titus.

MYSTÈRE DE LA PASSION

(joué à Valenciennes en 1547)

(Manuscrit français 12536 de la Bibliothèque Nationale, dont toutes les miniatures sont ici publiées.)

PL. XL. Le théâtre où fut représentée la Passion de Valenciennes en 1547.
PL. XLI. Procès de Paradis et Annonce aux Bergers.
PL. XLII. 1. Conception de la Vierge Marie.
2. Procès de Paradis et Annonce à Marie.
PL. XLIII. 1. Circoncision et Adoration des Bergers,
2. Massacre des Innocents.
PL. XLIV. 1. Retour d'Egypte. — Jésus parmi les Docteurs.
2. Prédication de Saint Jean-Baptiste.
PL. XLV. 1. Tentation de Jésus. — Les Noces de Cana.
2. Prédication de Saint Jean à Hérode. — Guérison du Paralytique.
PL. XLVI. 1. Guérison du Paralytique. — Guérison de la Femme hydropique.
2. La Madeleine et la Samaritaine.
PL. XLVII. 1. Danse de Salomé et décollation de Saint Jean. — Multiplication des pains et des poissons.
2. La Femme Adultère. — Guérison de l'Aveugle.
PL. XLVIII. 1. Transfiguration.
2. Résurrection de Lazare.
PL. XLIX. 1. Entrée à Jérusalem.
2. Trahison de Judas et Conseil des Juifs.
PL. L. La Sainte-Cène.
PL. LI. Jésus au Jardin des Oliviers.
PL. LII. Jésus dans la maison de Caïphe.
PL. LIII. Flagellation et Couronnement d'Épines.
PL. LIV. Crucifixion.
PL. LV. Résurrection.
PL. LVI. Apparition de Jésus.
PL. LVII. Ascension de Jésus.
PL. LVIII. Le Meneur de Jeu.
PL. LIX. Justification et Fin du Manuscrit.

LES TROIS MARIE AU TOMBEAU

(MANUSCRIT ALLEMAND BIBL. DE REICHENAU)

BAS-RELIEF DU JUGEMENT DERNIER

(CATHÉDRALE DE BOURGES)

JEAN FOUQUET : LE MARTYRE DE SAINTE APOLLINE

NOTRE-DAME DÉLIVRANT UNE ABBESSE

LA FEMME DU ROI DE PORTUGAL

NATIVITÉ

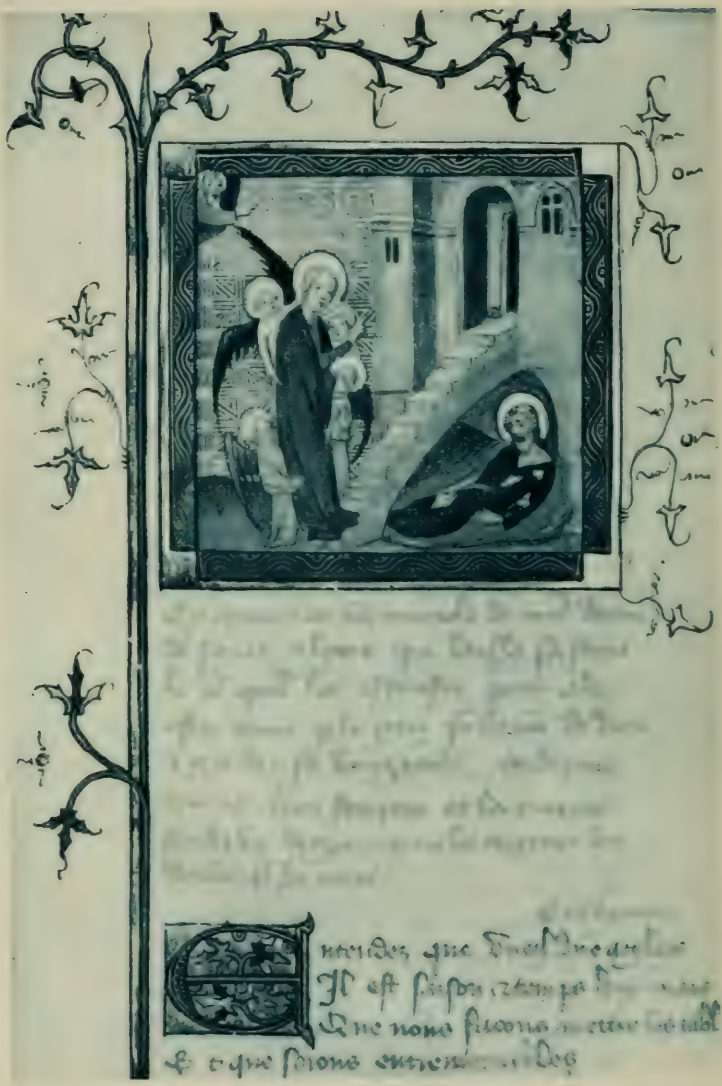
SAINT GUILHEM DU DÉSERT

NOTRE-DAME GARDE UNE FEMME D'ÊTRE ARSE

ROBERT LE DIABLE

MIRACLE DE LA FILLE D'UN ROI

MIRACLE DU ROI CLOVIS



SAINT ALEXIS

MYSTERE DE LA PASSION D'EUSTACHE MARCADÉ

(MANUSCRIT D'ARRAS)

Mais allegmer veult p maine
Du theume la pt derreniere
Et occursus ei⁹ usq; ad sūmū
Et de la Region humaine
Sen Rira en son hault demaine
Ces mots icy verres iuer
Se pair vous no⁹ voulles pster
Apres la sainte passion
De dieu et Resurrection
Verres cōmēt es cieulx mōta
Par ainsi a compli sera
Tout no theume aūre matere
Sur quoy no⁹ fondōs nre mistere
Si faictes pair grans et petis
Et doir soyes ententis
Angles menes Joyeuse vie
Et faites telle melodie
Quil appartient a vre office
Quāt le temps y sera propice
Et vo⁹ virtus quāt il vo⁹ plaist
Cōmēcies car cest vre fait
Ou nō de la diuine essence
Qui par sa doulce⁹ et clemēce
Nous veulle aidier a bn pfaire
Ce que nous cōmēcons a faire
Cy est la trinite en paradis
Cest assauoir dieu le pere assis
En son throne et ento⁹ lui

Angles et archangles grant
multitude qui font les aulcūs
melodie. les aults sont agenoulx
par devāt dieu auec misericorde
qui tient vng Ramsiel doluuer
en sa main Et Justice est ēpres
ly toute droite qui tient vne
espee en sa main. Et auec mi
sericorde sont agenoulx veute
sapience et charite. Et cōmēce
misericorde et dist ainsi

PROCÈS DE PARADIS

JUSTICE ET VÉRITÉ

DIEU, SAINT GABRIEL ET SAINT MICHEL

ANNONCIATION

DIABLES

Cy sen vient marie visiter
Sainte elizabeth et le salue
marie et dit
·19·
·Marie
Ma chiere cosine et amie

VISITATION

ÉBAHISSEMENT DE JOSEPH

L'EMPEREUR ET LE MESSAGER

NAISSANCE DE JÉSUS

ANNONCE FAITE AUX BERGERS

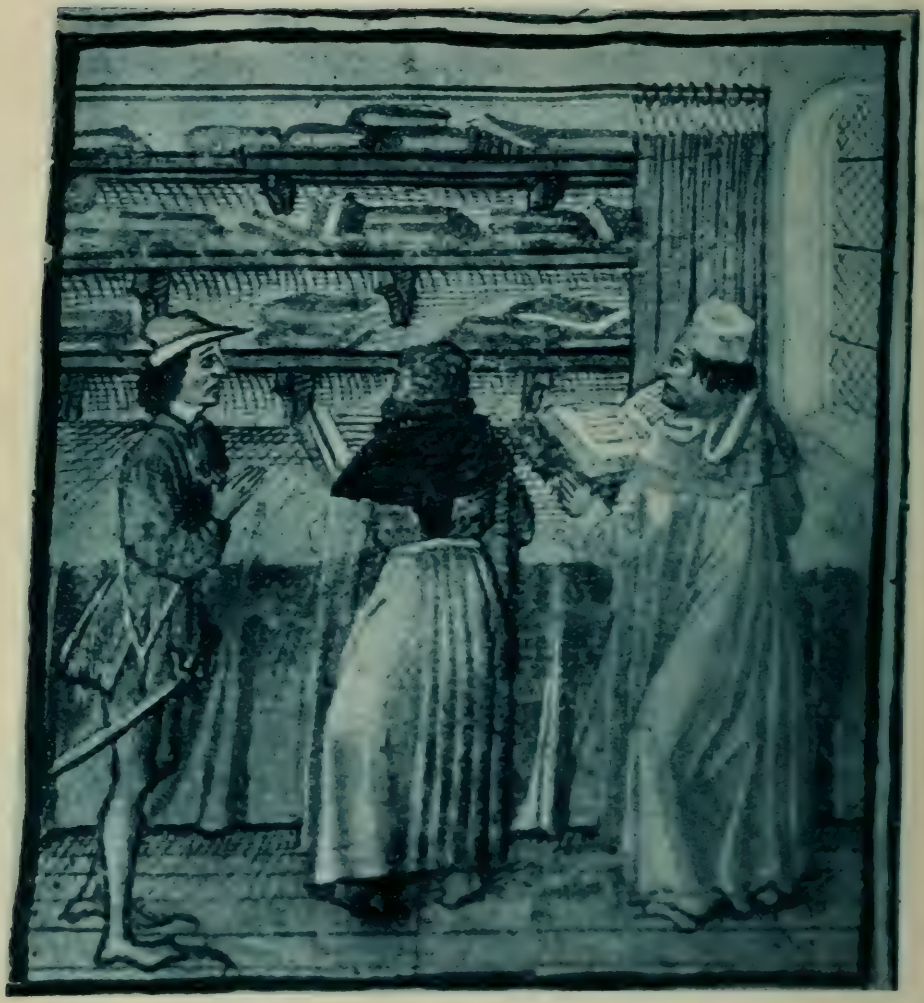
ADORATION DES BERGERS

GUEULE D'ENFER

CIRCONCISION

JASPAR ROI D'ARABIE

LES ROIS CHEZ HÉRODE



LES CLERCS DU ROI HÉRODE

ADORATION DES ROIS

AVERTISSEMENT DE L'ANGE

DANSE DE LA FILLE D'HÉRODE

MONDANITÉ DE LA MADELEINE

MALADIE DE LAZARE

PENDAISON DE JUDAS

PROLOGUEUR

MIRACLE DE L'AVEUGLE LONGIN

LA VIEILLE HEDROIT FORGEANT LES CLOUS DE LA CROIX

MISE AU TOMBEAU

GABRIEL DEVANT LA PORTE DES ENFERS

LE MARCHAND DE PARFUMS

LES TROIS MARIE AU TOMBEAU

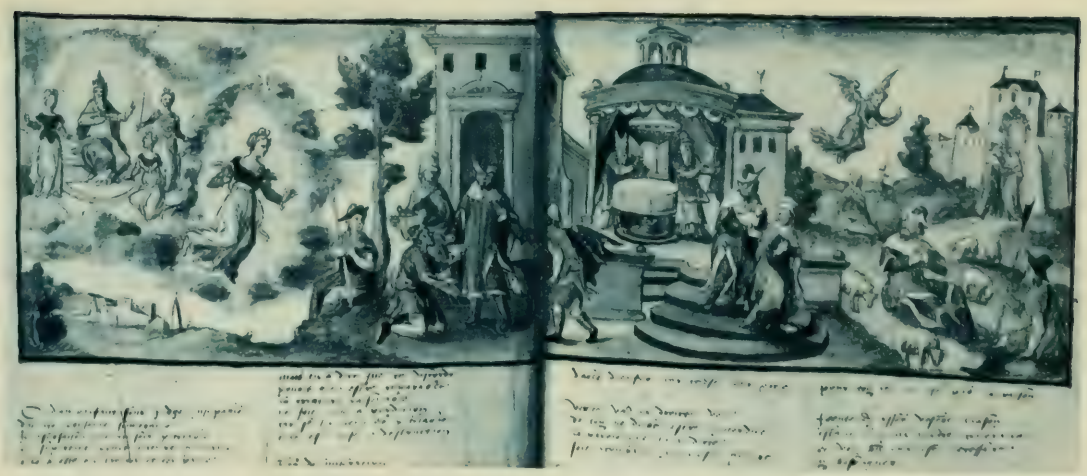
ASSAUT DE JÉRUSALEM

MYSTÈRE DE LA PASSION (VALENCIENNES)

(MANUSCRIT FRANÇAIS BIBL. NAT.)

TRIOMPHE DE VESPASIEN ET DE TITUS

LE THÉATRE



PROCÈS DE PARADIS ET ANNONCE AUX BERGERS

CONCEPTION DE LA VIERGE

PROCÈS DE PARADIS ET ANNONCE A MARIE

CIRCONCISION ADORATION DES BERGERS

MASSACRE DES INNOCENTS

RETOUR D'ÉGYPTE. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS

PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE

TENTATION DE JÉSUS. — LES NOCES DE CANA

PRÉDICATION DE SAINT-JEAN. — GUÉRISON DU PARALYTIQUE

GUÉRISONS DU PARALYTIQUE ET DE LA FEMME HYDROPIQUE

LA MADELEINE ET LA SAMARITAINE

DANSE DE SALOMÉ. — MULTIPLICATION DES PAINS

LA FEMME ADULTÈRE. — GUÉRISON DE L'AVEUGLE

TRANSFIGURATION

RÉSURRECTION DE LAZARE

ENTRÉE A JÉRUSALEM

TRAHISON DE JUDAS ET CONSEIL DES JUIFS

LA SAINTE CÈNE

JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS

JÉSUS DANS LA MAISON DE CAÏPHE

FLAGELLATION ET COURONNEMENT D'ÉPINES

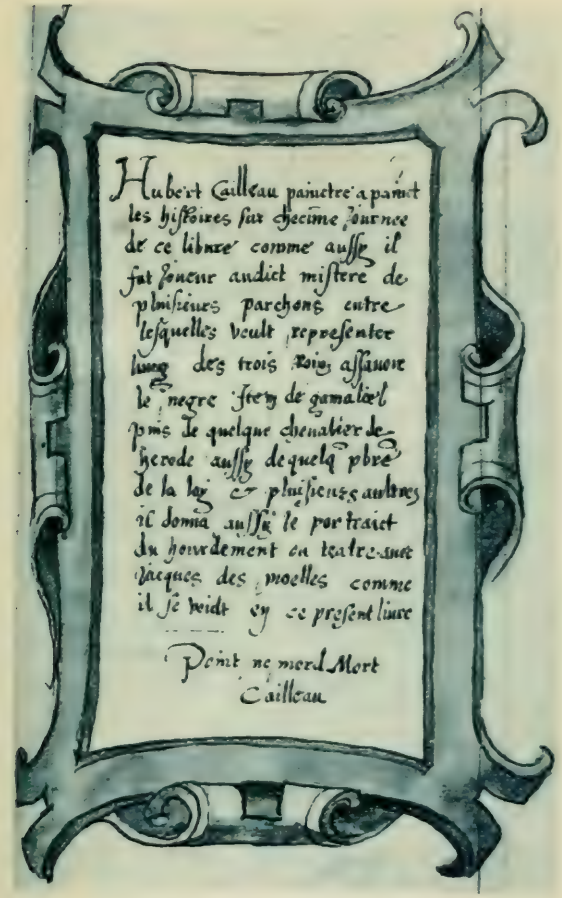
CRUCIFIXION

RÉSURRECTION

APPARITION DE JÉSUS

ASCENSION DE JÉSUS

LE MENEUR DE JEU



Hubert Cailleau painctre a painct
les histoires sur checune journee
de ce liure comme aussy il
fut joueur audict mistere de
plusieurs parchons entre
lesquelles veult representer
lung des trois roiz assauoir
le negre item de gamaliel
puis de quelque chevalier de
herode aussy de quelq pbre
de la loy et plusieurs aultres
il donna aussy le portraict
du hourdement en teatre auec
Jacques des moelles comme
il se veidt en ce present liure

Point ne mord Mort
Cailleau

JUSTIFICATION ET FIN DU MANUSCRIT

Date Due

Apr 5 '40	OCT 23 1970
NOV 27 1953	OCT 23 REC'D
DEC 11 1953	
MAR 25 1963	NOV 10 1970
MAR 25 REC'D	OCT 29 REC'D
NOV 22 1963	AUG 2 1971
DEC 6 - 1963	
~~23 NOV 63~~	
NOV 26 REC'D	JUL 21 REC'D
JAN 11	JAN 04 1984
MAR 9 REC'D	Subject to Recall
DEC 20 1968	AUG 06 1983 REC'D
JAN 10 REC'D	

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 02248 5863